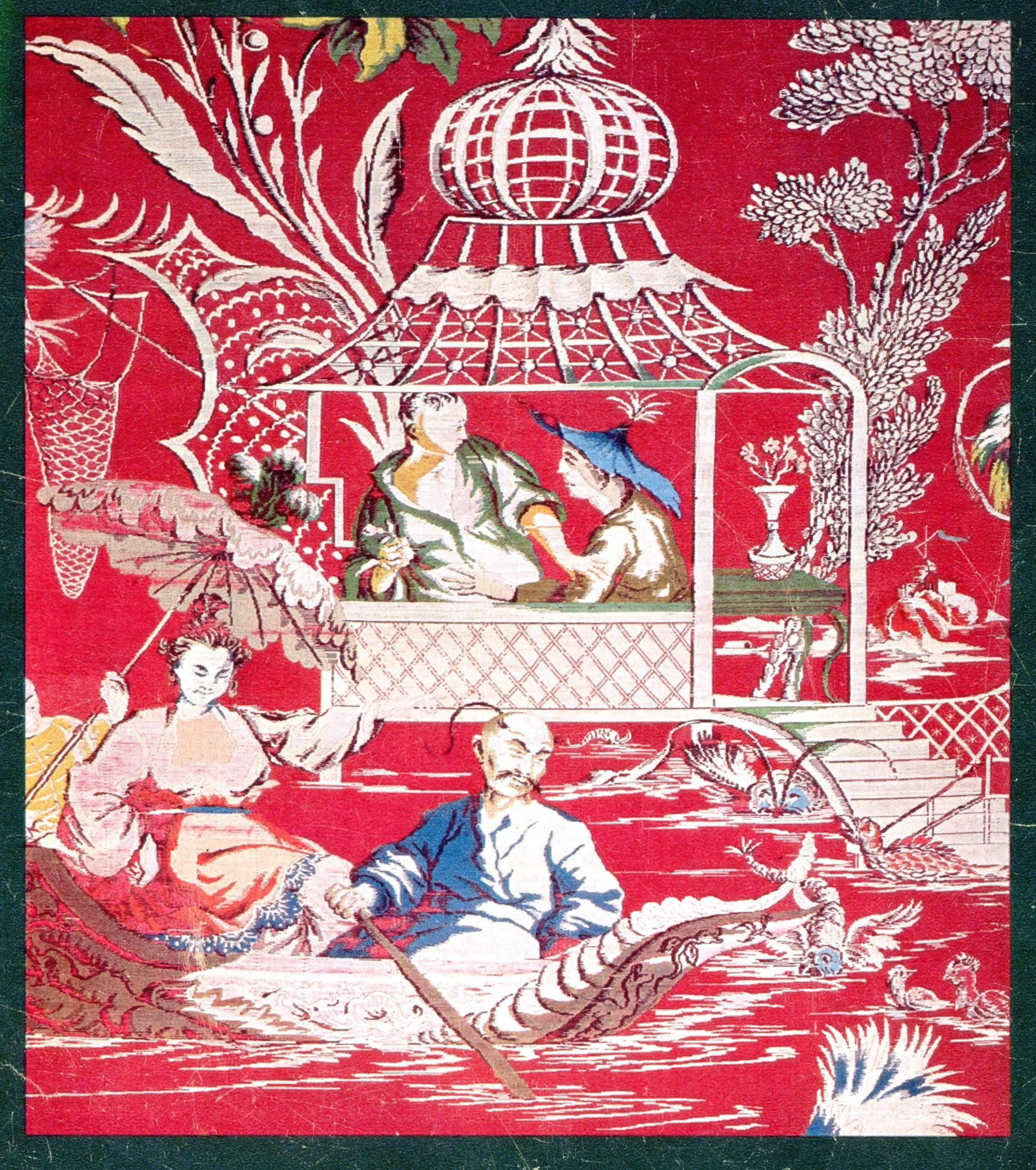
du
April 1975



CHINOISERIE – CHINA ALS UTOPIE

Gehen Sie doch wieder einmal mit Ihrer Frau auf einen Einkaufsbummel.

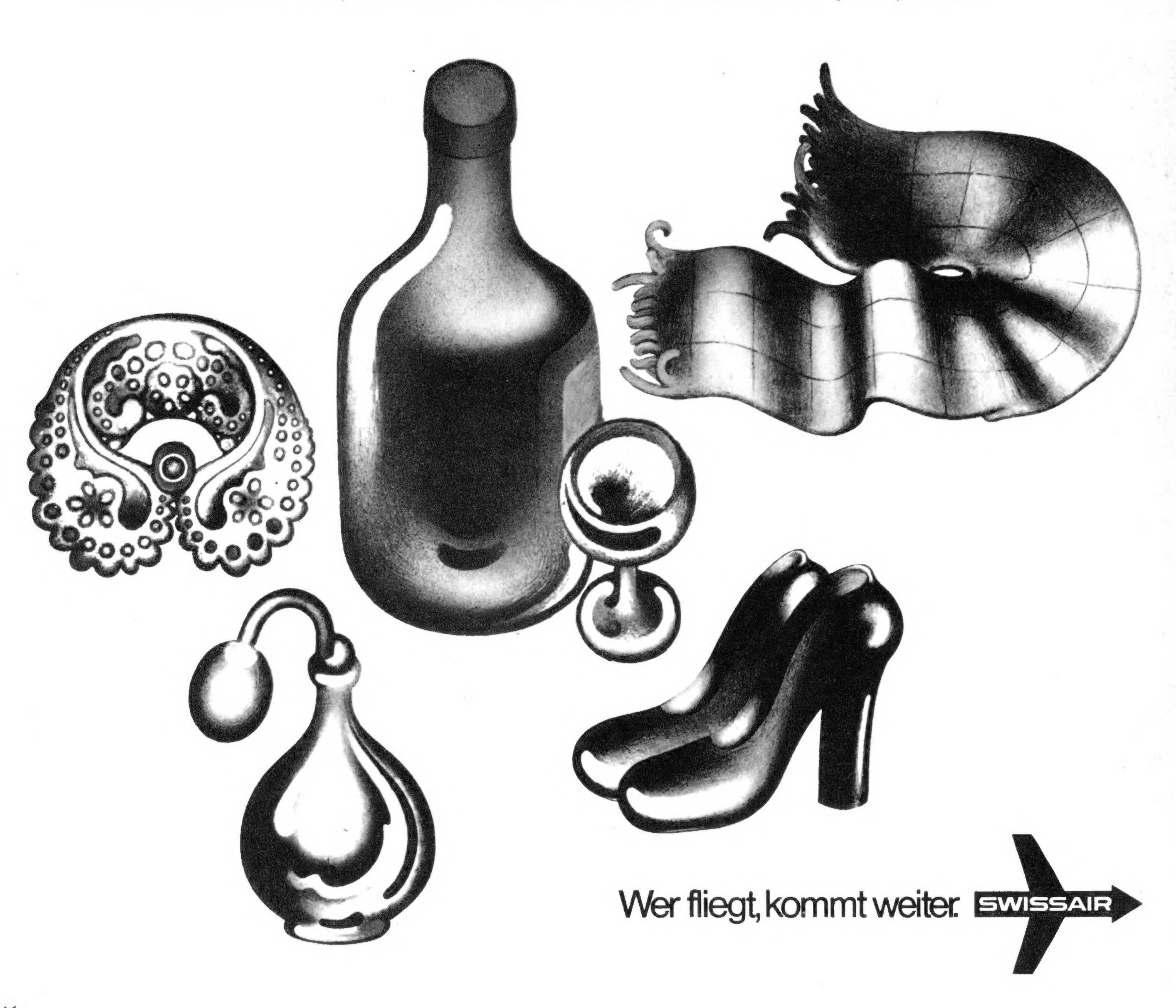
Es gibt zwei Dinge, die zu tun man Ehefrauen erfahrungsgemäss nur schwer hindern kann: Erstens einkaufen, zweitens etwas erleben und ein Stück von der Welt sehen zu wollen.

Darum möchte die Swissair Ihnen helfen, dass dies erstens ein Vergnügen für Ihre Frau und zweitens kein allzu teurer Spass für Sie wird.

Nehmen Sie doch Ihre Frau auf die nächste Geschäftsreise in eine europäische Stadt mit. Wenn Ihre Reise nicht länger als 5 Tage dauert und Sie nur eine Stadt besuchen, kann Ihre Frau zum halben Preis des Normaltarifs mitfliegen.

Sie werden sehen, geteilte Freude ist doppelte Freude. Besonders, wenn sie halb so viel kostet.

Die Swissair oder Ihr IATA-Reisebüro gibt Ihnen gerne alle weiteren Auskünfte und wissenswerten Details auch über andere günstige Tarife.



GGK



EUROPÄISCHE KUNSTZEITSCHRIFT

4 April 1975

Herausgeber
Dr. Reto Conzett
Baslerstrasse 30
Postfach, 8048 Zürich
Tel. 01 52 25 00

Redaktion
Dominik Keller,
Carlpeter Braegger
Red.-Assistentin:
Barbara Gubler
Layout: Hans J. Müller
Baslerstrasse 30
Postfach, 8048 Zürich
Tel. 01 52 25 00
Ständige Mitarbeiter:
Manuel Gasser,
Franco Cianetti (Photo),
Peter Jenny (Graphik)

Inserate
du-Verlag
Inseratenabteilung
Sergio Martinelli
Postfach 546
8021 Zürich
Tel. 01 36 30 03/4
01 36 71 71

Druck und Verlag
Conzett + Huber AG
Baslerstrasse 30
Postfach, 8048 Zürich
Tel. 01 52 25 00

Preise:	Inland	Ausland
Einzelnummer	Fr. 6.80	8.–
Jahresabonnement	70.–	85.–

Bezugsquellen:
AFRIKA: Buchhandlung Ulrich Naumann, Burgstraat 17, Kapstadt – Swakopmunder Buchhandlung, P. O. Box 500, Swakopmund – Universitas, Books-Music, P. O. Box 775, Pretoria

ARGENTINIEN: Gabriela Seibert SRL, Casilla Correo Central 5111, Bouchard 644-1°, Buenos Aires

AUSTRALIEN: Universal Publications, 45–47 Walker Street, North Sydney/N. S. W.

BELGIEN: Boekhandel Van den Bosch, St. Jacobsmarkt 1, B-2000 Antwerpen

CHILE: Libr. Eduardo Albers, Casilla 9763, Merced 820, Santiago

DÄNEMARK: Danske Boghandleres Bogimport A/S, Krondalvej 8, DK-2610 Rödovre

DEUTSCHLAND: W. E. Saarbach GmbH, Ausland-Zeitungshandel, Follerstrasse 2, Postfach 101610, D-5 Köln 1

ENGLAND: Barmerlea Book Sales Ltd., «Annandale», North End Road, London N.W. 11

FINNLAND: Akateeminen Kirjakauppa, BP 10128, Helsinki 10 – Rautatiekirjakauppa Oy, Kampinkatu 2, Helsinki 10

FRANKREICH: M. F. Picard, Librairie Calligrammes, 15, rue du Dragon, F-75 Paris 6e

GUATEMALA: Libreria Bremen Juan Pape, Pasaje Rubio No 14, Capital Guatemala C. A.

HOLLAND: Meulenhoff-Bruna NV, Beulingstraat 2–4, Amsterdam C – Van Ditmar, Schiestraat 32–36, Rotterdam – M. van Gelderen & Zoon, Voorburgwal 142, Amsterdam

ISRAEL: A. B. C. Bookstore, Allenby Road 71, POB 1283, Tel Aviv

ITALIEN: Inter-Orbis, Via Lorenteggio 31/1, I-20146 Milano – A. I. D. SpA (Agenzia Internazionale di Distribuzione), Corso Italia 17, I-20122 Milano

JAPAN: Orion Books, Udagawa Bldg. 55, 1-chome Kanda Jimbocho, Chiyoda-ku, Tokyo – The Tokodo Shoten Ltd., 1–5 Nihonbashi-Tori, Chuo-ku, Tokyo

LUXEMBURG: Messageries Paul Kraus, 5, rue de Hollerich, Luxembourg-Gare

MEXIKO: Libreria Internacional, Sonora 206, Mexico 11, D. F.

NORWEGEN: A/S Narvesens Litteraturtjeneste, Box 6140, Oslo 6

ÖSTERREICH: Morawa & Co., Wollzeile 11, Postfach 159, A-1011 Wien

PORTUGAL: Livraria Buchholz, Rua Duque de Palmela 4, Lisboa

SCHWEDEN: C. E. Fritze, Box 16356, S-10327 Stockholm – Wennergren-William AB, Fack, S-10425 Stockholm 30 – Almquist & Wiksell, Box 62, S-10120 Stockholm – Gumperts AB, Box 346, S-40125 Göteborg 1

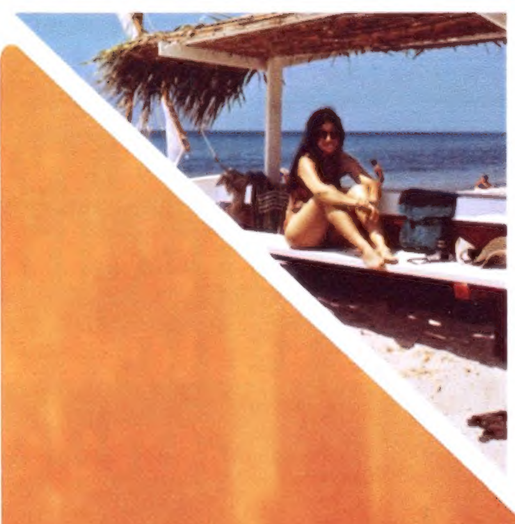
USA: Museum Books Inc., 48 East 43rd Street, New York N.Y. 10017 – The American News Company Inc., 131 Varick Street, New York, N.Y. 10013 – Wittenborn and Company, 1018 Madison Ave., New York, N.Y. 10021

VENEZUELA: Libreria Politécnica Moulines, Apartado 50738 (Sabana Grande), Caracas

UNIADVERTISING

IN GRIECHENLAND





... In Griechenland wachen die Götter Tag und Nacht über Ihr Wohlergehen.

Echte Ferien ohne Sonne im Überfluss gibt es nicht. Echte Erholung ohne neue Eindrücke auch nicht. In Griechenland sorgen selbst die Götter der Antike für Sie! Noch immer inspirieren sie ein liebenswürdiges, gastfreundliches Volk. Menschen, die sich darauf freuen, Ihnen den gleichen Komfort wie daheim zu bieten. Dazu Erlebnisse und Abwechslungen, die 24 Stunden lang andauern. Denn in Griechenland verlieren Ferien nichts von ihrer Intensität, wenn die rote Sonne im kristallklaren Meer versinkt...
In Griechenland, wie sonst nirgendwo! Unter griechischer Sonne widerstehen die Preise der Inflation.

Name: ________

Vorname: ________

Adresse: ________

Wenn Sie eine Dokumentation wünschen, dann senden Sie diesen Bon ausgefüllt an: GRIECHISCHE ZENTRALE FÜR FREMDENVERKEHR Gottfried-Keller-Str. 7 8001 Zürich Telefon 01/32 84 87





Zwei Grosse des Kunsthandels

Zur Geschichte der englischen Auktionshäuser Christie und Sotheby

Nach dem Sturz der Bourbonen verlegte sich das Zentrum des Kunsthandels von Paris nach London; seither stehen sich die beiden Firmen Christie's und Sotheby's auf allen Gebieten der Kunstauktionen in lebhafter, aber gesunder Konkurrenz gegenüber. Im Laufe der vergangenen Jahrzehnte wurde diese Konkurrenz sogar weltumspannend. In London kursiert längst ein Sprichwort, das besagt, Sotheby's seien Auktionatoren, die vorgeben, Gentlemen zu sein, und Christie's seien Gentlemen, die vorgeben, Auktionatoren zu sein!

Obschon beide Firmen ausserordentlich erfolgreich sind, weist doch überraschenderweise jede ihre eigene Individualität auf. Die ausländische Kunstwelt – mehr noch als die englische – möchte schon lange gerne wissen, worin sich die Substanz dieser beiden Auktionshäuser unterscheidet. Als ich 1958 Mr. I. O. Chance anlässlich seiner Wahl zum Präsidenten von Christie's* kennenlernte, belief sich der Jahresumsatz des Unternehmens auf rund 20 Mio Franken. In meinem letzten Bericht nannte ich die letzten Quartalsumsätze des Jahres 1974; obschon diese für beide Häuser geringer waren als in der Vergleichsperiode des Vorjahres, waren sie immer noch enorm und veranlassten Sotheby's dazu, in ihren Inseraten die Schlagzeilen «Das grösste Auktionshaus der Welt» zu verwenden.

Beide Unternehmen verdankten ihre ersten Erfolge einerseits ihren betont persönlichen Beziehungen zu den führenden Sammlern, besonders innerhalb der alten englischen Aristokratie, und anderseits ihren umfassenden Fachkenntnissen und ihrer Art, extrem wählerisch zu sein. Die täglich erscheinenden, gelehrten und schön illustrierten Kataloge sind schon seit langem zu begehrten Nachschlagewerken für Museen und Galerien, aber auch für Händler und Sammler geworden. Der grundlegende Unterschied zwischen diesen beiden



Ivan Chance

Londoner Auktionshäusern hat verschiedene Ursachen.

Christie's strahlen die Atmosphäre der «Alten Welt» aus; das wird spürbar, sobald man die würdigen Verkaufsräume an der Kings Street in St. James betritt. Obschon der Kontakt zum Personal sich leicht ergibt, verspürt man doch einen Hauch von Snobismus, der für das Unternehmen mit zum Spiel gehört. Bei Christie's zählen Geburt und Tradition.

Für Sotheby's dagegen zählt vor allem das Geld, besonders, seit die Rothschilds finanziell an der Firma beteiligt sind. Trotzdem gehören zu den geschäftsführenden Direktoren von Sotheby's zwei Pairs, nämlich der Graf von Westmoreland und Lord John Kerr, sowie übrigens auch Mr. J. Bowes-Lyon, von dem viele Leute nicht wissen, dass er der Bruder der Königinmutter Elisabeth ist.

Im Gegensatz dazu findet man bei Christie's nur Söhne von Pairs: Patrick Lindsay, den Sohn von Lord Crawford; David Bathurst, den Sohn von Lord Bledislowe, und Charles Allsop, den Sohn von Lord Hindlip; ferner auch Michael Tree, dessen Schwager der Herzog von Devonshire ist. Diese Verbindungen zum Hochadel beeinflussten verschiedene der sensationellen Verkäufe, so zum Beispiel jenen von Lord Radnors Velasquez, der 2,3 Mio Pfund Sterling, und jenen von Lord Harewoods Tizian, welcher 1,68 Mio Pfund Sterling einbrachte. Auf dem Kontinent gehören Erzherzog Geza von Habsburg-Lothringen in Genf (heute Schweizer Bürger), Prinzessin Jeanne-Marie de Broglie in Paris, Baron Martin von Koblitz in Österreich und Baroness Olga von Fürstenberg in Deutschland zu Christie's Mitarbeitern. Obschon das alles ein wenig verstaubt tönt, brachten die freundschaftlichen Beziehungen von Christie's Mitarbeitern zu bedeutenden Kunden dem Haus grosse Gewinne.

Tatsächlich begannen Christie's Verbindungen zum englischen Adel schon zum Zeitpunkt, als James Christie 1766 das Unternehmen gründete. Er war mit Gainsborough und andern damals im gesellschaftlichen Rampenlicht stehenden Porträtisten befreundet und bot ihnen Gelegenheit, ihre Werke in seinen Auktionsräumen auszustellen. Damit schuf er sich Beziehungen zu den adeligen Porträtierten, und deren Nachkommen blieben seither mit der Firma in Kontakt.

Als der Herzog von Marlborough am 24. Juli 1886 bei Christie's einen Teil seiner einzigartigen Gemäldesammlung versteigern liess, bedeutete das nicht nur für England, sondern auch für den Kontinent und ganz besonders für die Vereinigten Staaten von Amerika eine Sensation. Der erste Teil der Auktion umfasste alle Gemälde von Rubens aus dem Besitz des Herzogs – im ganzen deren achtzehn, dazu eine Anzahl van Dycks und ein paar Rembrandts, einen Breughel, eine schöne Kreuzabnahme von Jordaens, mehrere Snyders, Geniers, Wouvermans und Cuyps. Im zweiten Teil kamen hauptsächlich historische Porträts zum Verkauf: acht van Dycks mit Szenen vom Hof Charles I., ein schönes Porträt Mytens des Herzogs von Buckingham, ein Reynolds vom Marquis von Tavistock und ein Gainsborough des 4. Herzogs von Bedford, dazu eine Reihe anderer Werke. Die meisten dieser Gemälde wurden für einen Pappenstiel zugeschlagen. Die National Gallery of Ireland erwarb für 22 Pfund Sterling eine prächtige Familienszene von William Dobson. Zwei Lancrets erzielten 27 respektive 11 Pfund Sterling, zwei Watteaus 35 und 11 Pfund Sterling. Dagegen brachten die Mytens mehr ein als erwartet, die van Dycks und die Porträts der Schule des 17. Jahrhunderts sogar bedeutend mehr. Colnaghi, der Kunsthändler an

* Mr. Ivan O. Chance war während 16 Jahren Präsident von Christie's gewesen, bevor er sich am Ende der vergangenen Saison zurückzog; er steht jedoch der Firma weiterhin als Berater zur Verfügung und präsidiert die Christie's International Limited. Mr. John Floyd wurde sein Nachfolger.

der Bond Street (die Firma ging neulich an die Rothschilds über), erwarb die berüchtigte «Gräfin von Essex», welche dann in eine amerikanische Sammlung gelangte. Im dritten Teil der Auktion schliesslich wurden hauptsächlich italienische Maler des 17. und 18. Jahrhunderts angeboten, darunter Carraccis, Marattas, vier Lucca Giordanos, sechs Landschaften von Ricci; dann Panninis, Carlo Dolcis sowie zwei Tizians und ein Veronese. Die Gemälde von Mannerits gingen zu sehr niedrigen Preisen weg, sie wurden damals nicht geschätzt; aber heute...

Wenn die angekündigte Vermögenssteuer in Kraft getreten ist, werden noch viele alte Meister auf den Markt gelangen. Und dazu besteht die akute Gefahr, dass weitere Landhäuser voll prächtigen Mobiliars der Spitzhacke zum Opfer fallen, wie das schon bisher geschah. Trotzdem gibt es immer noch unvergleichliche Kunstschätze in englischem Privatbesitz. Die vornehme Agnew Gallery (43, Old Bond Street), welche durch enge Familienbande mit Mr. Chance liiert ist, veranstaltete kürzlich unter dem Titel «England and the Seicento» eine bedeutsame Ausstellung, welche der bolognesischen Malerei der Zeit zwischen 1595 und 1630 gewidmet war. Es war das erste Mal, dass in London eine umfassende Schau der Malerei aus Bologna gezeigt wurde; die meisten der Bilder hängen seit 150 und mehr Jahren in grossen englischen Landsitzen. Zu den bedeutendsten Leihgebern gehörten der Herzog von Buccleuch und Queensberry, der Marquis von Landsdowne sowie die Herzöge von Northumberland, von Sutherland und von Wellington.

Die Ernennung von Mr. I. O. Chance zum Präsidenten von Christie's im Jahre 1958 fiel zeitlich zusammen mit der Ernennung von Mr. Peter Wilson zum Präsidenten von Sotheby's – genau zwanzig Jahre, nachdem er in die Firma eingetreten war; damals hatte der Jahresumsatz 350000 Pfund Sterling betragen. In diesem Jahr 1958 begann die ernsthafte Konkurrenz zwischen den beiden Häusern. Mr. Wilsons erste Meisterstreiche als Präsident von Sotheby's wurden inzwischen legendär.

Schon vor seinem Präsidentschaftsantritt hatte die Firma einige Gemälde der mittleren Preislage aus der Sammlung des verstorbenen New Yorker Finanzmannes Goldschmidt verkauft. Zwei Jahre später brachte Goldschmidts Sohn unerwarteterweise einige übriggebliebene Gemälde zu Sotheby's: sieben Impressionisten und Nachimpressionisten, nämlich drei Monets, zwei Cézannes, einen van Gogh und einen Renoir. Mit seinem sicheren Instinkt spürte Mr. Wilson, dass ein Rekordverkauf zu erzielen sein würde. Innerhalb von zwanzig Minuten war tatsächlich ein Weltrekord erzielt: Die Bilder hatten die Summe von 2186800 US-Dollar – zum alten Kurs – eingebracht. Ein im Namen von Mr. Andrew Mellon bietender Käufer zahlte für Cézannes Bild «Knabe mit roter Weste» 616000 Dollar. Als die Angebote für dieses Gemälde bis auf 528000 Dollar geklettert waren – damals ein Weltrekordpreis –, fragte Wilson mit ruhiger Stimme: «Will niemand mehr bieten?» Diese Formulierung wurde zum geflügelten Wort über Sotheby's. Nachträglich gestand Mr. Wilson ein, die Goldschmidt-Verkäufe seien «eine Art alarmierendes Erlebnis» gewesen. Übrigens ist Wilsons kühle Art des Ausrufens mit ein Grund der unwahrscheinlichen Verkaufserfolge des Auktionshauses. Inzwischen wurde Sotheby's auch zum Handelszentrum für französische Impressionisten; früher lag dieses auf dem Kontinent.

Wer Sotheby's zum erstenmal betritt, ist ausnahmslos erstaunt: Die Firma ist nämlich in einem ehemaligen Gasthaus aus dem 18. Jahrhundert etabliert, und man hat die engen Treppenhäuser und dunklen Korridore von ehemals belassen; einer dieser Korridore führt zu Mr. Wilsons berühmtem Büro, das – seiner Lage wegen – dem Hausherrn ein Minimum an Privatsphäre gewährt. Mr. Wilson ist der erste, der zugibt, bei Christie's sehe es gepflegter aus. «Aber unsere Unordnung ist eigentlich beabsichtigt», sagt er, «sie gibt den Kunden das Gefühl, beim Herumstöbern etwas ganz Ausserordentliches entdecken zu können...»



John Floyd bei der Versteigerung der Mayer Collection

Schon bald warf Mr. Wilson ein Auge auf den amerikanischen Markt. Der Präsident von Parke Bernet, Lesley Hyam, schlug ihm zur Selbstverteidigung eine Fusion der beiden Firmen vor, aber das Angebot vermochte Mr. Wilson nicht zu interessieren, und er lehnte es ab mit den Worten: «Das gäbe so etwas wie einen Drachen mit zwei Köpfen.» Dann, 1963, starb Hyam ganz unerwartet. Wilson befand sich zu diesem Zeitpunkt in Tokio. Unverzüglich bestieg er die nächste Kursmaschine und flog über die kurze Polarroute nach New York. Gegen heftigen Widerstand gelang es ihm, Parke Bernet für 1,5 Mio Dollar in den Besitz seiner Firma zu bringen. Der Preis wurde als sehr hoch betrachtet, besonders deshalb, weil er scheinbar keine Trümpfe einbrachte: Das Haus an der vornehmen Park Avenue war nur gemietet, und zwar für beachtlich teures Geld; es gab nichts als einiges Büroinventar und eine Bibliothek mit Nachschlagewerken. Aber dafür verfügte die Firma über einen hervorragenden Mitarbeiterstab und über einen Namen, der überall in den Vereinigten Staaten ein Begriff war. Mr. Wilsons Einsatz – so zeigte es sich schon bald – hatte sich in einem Ausmass gelohnt, wie auch die grössten Optimisten es nicht zu hoffen gewagt hatten.

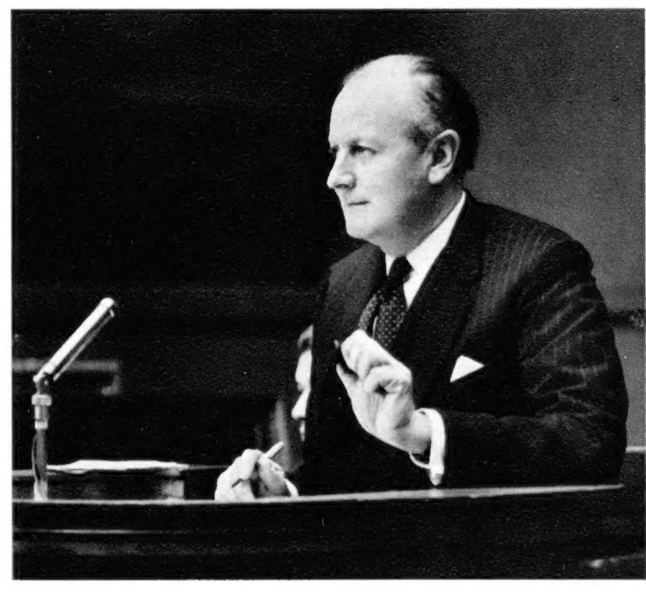
In den heutigen stürmischen Zeiten der wirtschaftlichen Ungewissheit versuchen Sotheby's, nicht alle Eier im selben Korb zu tragen. Sie wandten sich Geschäftszweigen zu, die ausserhalb des Auktionswesens liegen, aber doch noch zu ihm in Verbindung stehen. In Verbindung mit der «Commercial Union» probierten sie eine Versicherungsmöglichkeit für Kunstgegenstände aus, und zusammen mit der «Heritage Travel» stiegen sie ins Geschäft mit Kulturreisen ein; beide Versuche wurden jedoch abgeblasen. Gegenwärtig betätigen sie sich als Verleger und geben teure Kunstbücher heraus; zusammen mit Lord (Kenneth) Clark beteiligen sie sich auch am Geschäft mit Fernsehkassetten. Im vergangenen Herbst erwarben Sotheby's die altrenommierte Verpackungs- und Speditionsfirma James Bourlet, aber zuvor schlossen sie mit dem Tabakunternehmen H. O. Wills einen Vertrag ab, wonach eine Zigarettenmarke unter dem Namen «Sotheby» auf den Markt zu bringen sei. Dies rief die Opposition einiger der Direktoren auf den Plan, die dann sogar ihren Rücktritt erklärten. Aber Mr. Wilson ist nach wie vor davon überzeugt, dass die hohen Gebühren, welche die Zigarettenfabrik für den Namen Sotheby zu zahlen bereit


ERTE

ist, seiner Firma den Erwerb einer angrenzenden Liegenschaft ermöglichen würde. Gegenwärtig besitzen Sotheby's ungefähr zwei Drittel jenes Gebäudeblokkes, der von Bond Street und drei andern Strassen umschlossen wird; es handelt sich dabei um eine der wertvollsten Liegenschaften Londons. Die Ladenmieten – die meisten Geschäfte gehören Händlern – sind in stetigem Steigen begriffen; ein Mieter, der kürzlich noch 5000 Pfund Sterling bezahlte, bezahlt heute 18000 Pfund Sterling.

Sotheby's haben zweifellos den Charakter ihres Auktionshauses verändert, seit Mr. Wilson dessen Geschicke leitet. Es ist offensichtlich, dass die rasch denkenden und schnell rechnenden Herren der Geschäftsleitung jederzeit bereit sind, Risiken einzugehen, vorausgesetzt, dass der Einsatz das Spiel wert ist. Ein typisches Beispiel war der kontroverse Verkauf von Sport- und sogenannten Konversationsbildern aus der 5-Mio-Pfund-Sterling-Sammlung von Jack Dick, gegen welche das Unterhaus offiziell opponierte, nachdem durchgesickert war, dass die amerikanische Regierung als Treuhänderin die Interessen von Dicks Gläubigern, darunter der amerikanischen Steuerbehörden, vertrete. Ein anderes Beispiel war die anonyme Versteigerung französischer Gemälde und Zeichnungen aus dem 19. und 20. Jahrhundert, von denen die argentinische Regierung behauptete, sie seien unberechtigterweise ausser Landes gebracht worden. Schliesslich war dann zu erfahren, dass die Sammlung dem neunzigjährigen argentinischen Staatsbürger Señor Antonio Santamarina gehörte. Über die Art und Weise, wie die Kunstwerke aus Argentinien ausgeführt worden waren, und über die Personen, welche mit Sotheby's verhandelten, wurden in Kunst- und Pressekreisen die verschiedensten Vermutungen angestellt. Wer sich bei Sotheby's direkt erkundigte, erhielt die Antwort: «Kein Kommentar.»

Wenn man derartige Vorkommnisse realistisch betrachtet, so muss man sagen, dass es ganz einfach sensationelle Nebenerscheinungen im Auktionsgeschäft sind. Immerhin zeigen sie, dass – wenn ein Auktionshaus wie Sotheby's das nötige wirtschaftliche Format erreicht hat – sich daraus sogar zwischenstaatliche Komplikationen ergeben können. Tatsächlich ist zu bemerken, dass man über die wahren Hintergründe sogenannter öffentlicher Auktionen wenig oder nichts in Erfahrung bringen kann. Wie wir alle wissen, provoziert Macht Kritik und Eifersucht. Vor nicht allzu langer Zeit konnte man in «The Times» lesen: «Der Kunsthandel als Ganzes ist ein aussergewöhnliches Geschäft. Kunstwerte sind das Produkt einer verhexten Mischung von kulturellen, ästhetischen, psychologischen und finanziellen Pressionsfaktoren – alle sind in stetigem Wandel begriffen und von menschlichen Überlegungen abhängig.»



Peter Wilson

Verkäufern, welche sich an Sotheby's wenden, stehen heute theoretisch vier Vertragsmöglichkeiten offen: Die meisten Objekte werden auf regulärer Kommissionsbasis verkauft, wie sie in den Katalogen vermerkt ist. Anderseits können Sotheby's für aussergewöhnliche Kollektionen einen Minimalerlös garantieren, wobei die Kommission progressiv ist. Dann ist auch ein fester Ankauf von seiten von Sotheby's möglich, wobei der erlegte Preis als Anzahlung für den dann an der Auktion erzielten Betrag gilt. Schliesslich können Sotheby's oder ihre Partner auch auf eigene Rechnung ganze Sammlungen aufkaufen. Ein typisches Beispiel dafür ist die Waffen- und Rüstungssammlung von Renwick, die bisher nur zum Teil unter den Hammer kam und bereits 1047768 Pfund Sterling einbrachte, während der von Sotheby's erlegte Kaufpreis für die ganze Sammlung 1,6 Mio Pfund Sterling betrug.

Was den früher erwähnten Verkauf der Sammlung von Jack R. Dick betrifft, so verpflichteten sich Sotheby's zur Zahlung eines monatlichen Betrages von 30000 Dollar an die Witwe Dicks für eine Frist von 17 Monaten, und darüber hinaus hatten sie die Summe von 5,6 Mio Dollar zur Tilgung von Dicks Steuer- und andern Schulden vorzuschiessen.

Durch den Zusammenbruch der Preise auf dem Kunstmarkt, wie sie sich in den Jahren 1972/73 entwickelt hatten, wurden Sotheby's im vergangenen Herbst schwer betroffen. So erwies sich der Wert für chinesische Keramik, den man für gesichert betrachtet hatte, als fragwürdig. Christie's verkauften einen Becher der «Famille Rose» im vergangenen Herbst für nur 1900 Pfund Sterling, während ein identisches Stück ein Jahr zuvor für 15000 Pfund Sterling einen Käufer gefunden hatte. Auch die Bilder der Impressionisten und moderne Zeichnungen und Gemälde leiden unter gedrückten Preisen.

Kurz vor Weihnachten 1974 schien der Kunsthandel «in wiedergefundenem Glanz» zu erstrahlen: Anlässlich einer Auktion alter Meister bei Sotheby's erzielte nämlich die Skizze für das grosse Deckengemälde der Chiesa delle Scalzi in Venedig von Giovanni Battisto Tiepolo am 11. Dezember einen Preis von 195000 Pfund Sterling und zwei römische Veduten von Pannini 40000 Pfund Sterling. Zwei Tage später verkauften Sotheby's französische Möbel und Kunstgegenstände für einen Betrag von 901160 Pfund Sterling, wobei ein aussergewöhnlicher Bibliothekstisch Louis XVI mit zugehörigem Schreibtisch allein den Rekordpreis von 240000 einbrachte.

Bald danach wurde bekannt, dass einer der zahlungsfreudigsten und potentesten Kunstkäufer der «British Railway Pension Fund» (die britische Eisenbahnergewerkschaft-Pensionskasse) ist; diese Institution soll auch wertvolle chinesische Keramiken erworben haben. Man rechnet mit Investitionen in Kunstgegenstände in der Höhe vonn 5 Mio Pfund Sterling.

Ein Ereignis, das Mitte Januar in der ganzen Kunstwelt Erstaunen auslöste, war die Mitteilung, wonach die «British Rail» und Sotheby's unter dem Namen «Parthenon Investments Ltd.» eine gemeinsame Firma gründeten, deren Kapital in Aktien von 1 Pfund Sterling Nennwert aufgeteilt ist. Zielsetzung der Firma ist die Beratung hinsichtlich Investitionen auf dem Gebiete der Kunst und hinsichtlich anderen persönlichen Besitzes. Zwei der Direktoren werden von Sotheby's, zwei andere von den British Railways bestellt. Damit eröffnen sich dem Auktionshaus ganz neue Perspektiven, auf welche in einem späteren Rapport näher eingetreten werden soll.

Wie erfolgreich Sotheby's Unternehmungen auch sein mögen, so bleibt zu vermerken, dass Christie's nichts Ähnliches wie ihre Konkurrenten unternehmen. Sie halten sich strikte an ihre zweihundertjährige Tradition.

Walter de Sager

A man for all seasons

Der Basler Eberhard W. Kornfeld hat viele Talente als Kunsthändler, Ausstellungsveranstalter, Auktionator, Publizist und Sammler

Eberhard W. Kornfeld, ein Mann in den besten Jahren, weltläufig, vom Erfolg verwöhnt, jeder Art tierischen Ernstes abhold, präsentiert sich auf den ersten Blick als unkomplizierte Frohnatur; er hat es indessen dick hinter den Ohren, und auch eine flüchtige Porträtskizze muss diese fünf Aspekte seiner Tätigkeit berühren: den Kunsthändler, den Ausstellungsveranstalter, den Auktionator, den Publizisten und den Sammler.

Der Kunsthändler. E. W. K. hat mit der Übernahme der Firma Gutekunst und Klipstein im Jahre 1951 – er hat sie zehn Jahre später in Kornfeld und Klipstein umgetauft – ein verpflichtendes Erbe angetreten. Denn der Gründer des Hauses, Heinrich Georg Gutekunst (1832–1914), zählte nicht nur zu den führenden internationalen Graphikhändlern, sondern galt auch als einer der ersten Kenner dieses Kunstzweiges. Und auch August Klipstein (1885–1951), der während des Ersten Weltkrieges in die Firma eingetreten war, genoss als Graphikexperte weltweiten Ruf.

Der Sohn des Firmengründers, Richard Gutekunst, und August Klipstein hatten sich 1919 in Bern etabliert. Zehn Jahre darauf zog sich Richard Gutekunst von den Geschäften zurück, und 1945 nahm Dr. Klipstein den damals erst 22jährigen E. W. K. als Volontär in die Firma auf.

Der junge Basler hatte eben erst ein Archäologiestudium begonnen; auf einer Radreise von Basel nach Avenches kehrte er bei Dr. Klipstein ein, der sich bei ihm nach einem Kommilitonen erkundigte, der Kunst- mit Geschäftssinn zu verbinden wisse und Lust hätte, in die Firma einzutreten. E. W. K. fühlte sich diesem Anspruch selber gewachsen, und die spätere Entwicklung der Dinge sollte ihm recht geben: Es zeigte sich, dass er nicht nur alle Vorbedingungen für die Weiterführung der ruhmreichen Haustradition mitbrachte, sondern auch für eine Ausweitung der Firmentätigkeit das Zeug hatte; denn wenn unter der ersten und zweiten Generation der älteren Graphik der Primat zugekommen war, so befasste sich der junge Kornfeld mit gleicher Intensität auch mit der Gegenwartskunst.

Diese Aktualisierung des Firmenprogramms entsprach E. W. K.s angeborenem und spontanem Verhältnis zum Schönen überhaupt. Die Unterteilung in «klassisch» und «modern» war und ist ihm zuwider, Rembrandt passioniert ihn im gleichen Masse wie Toulouse-Lautrec oder Picasso, über die Amerikaner Alfred Jensen, Kline, Sam Francis usf. äussert er sich mit derselben Leidenschaftlichkeit und Fachkenntnis wie über die Meister der Vergangenheit. Ein getreuer Spiegel dieser Ubiquität ist dann auch das Kunstgut, das an der Laupenstrasse 49 in Bern angeboten wird.

Alberto Giacometti: Eberhard Kornfeld. 1959

Der Ausstellungsveranstalter. Alljährlich stellt E. W. K. vier bis sechs Ausstellungen zusammen, in der Regel Zeitkunst, zuweilen aber auch Malerei und Graphik des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts.

Der Auktionator. Wenn der Kunsthändler E. W. K. ein Muster an Besonnenheit ist, so glänzt der Auktionator durch Temperament, Schlagfertigkeit und Witz. Hinter diesem Brillantfeuerwerk, das jedem Besucher einer Kornfeld-Auktion unvergesslich ist, stehen aber Wochen und Monate minuziöser Kleinarbeit. Folgendermassen präsentiert sich der Zeitplan des Auktionators: Im Januar und Februar jeden Jahres wird das Auktionsgut zusammengestellt; es stammt in der Regel auch aus schweizerischen Quellen, ist aber zur Hauptsache internationaler und überseeischer Herkunft. Der März ist der Redaktion der Kataloge vorbehalten, die alte Zeichnungen und Graphik, Zeitkunst (Malerei, Skulptur und Graphik) und Sondergruppen (einzelne Meister und ganze Sammlungen) in getrennten Bänden behandeln. Im April gehen die Kataloge in Druck, im Mai werden sie versandt, und zehn Tage vor der Auktion, die stets im Juni stattfindet, wird das Auktionsgut ausgestellt. Höhepunkte dieses Tätigkeitsbereichs waren die Versteigerungen der Picasso-Sammlung von Georges Bloch und der Munch/Toulouse-Lautrec-Sammlung von Clarence und Jane Franklin, New York, Anno 1973. An der Auktion vom Juni 1975 wird eine bedeutende alte Sammlung von Aquarellen und Zeichnungen Paul Klees im Vordergrund stehen.

Der Kunstschriftsteller. Dieser hängt eng mit dem Sammler E. W. K. zusammen; denn sein Sammeltrieb erstreckt sich nicht nur auf Kunstwerke aller Nationen und Epochen, sondern auch auf kunstgeschichtliche Fakten und Dokumentationen. Dieser Leidenschaft verdanken wir die Gesamtkataloge der graphischen Werke von Paul Klee, Marc Chagall, Paul Signac, Egon Schiele und Alberto Giacometti; die Krönung dieser kunstwissenschaftlichen Tätigkeit wird die Fortsetzung und Vollendung des Werkes «Picasso, peintre-graveur» sein, das Bernhard Geiser 1931 begonnen hatte.

Der Sammler. Die Schwerpunkte von E. W. K.s Privatsammlung heissen: Rembrandt, Aquarelle und Zeichnungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, Paul Klee, Alberto Giacometti und Sam Francis. E. W. K.s grösster Stolz ist aber wohl das, was er vom Werk und den Lebenszeugnissen Ernst Ludwig Kirchners zusammengetragen und der Nachwelt erhalten hat. Er hat 1960 das Bergbauernhaus «Im Wildboden» bei Davos-Frauenkirch erworben, wo Kirchner von 1923 bis zu seinem Tode im Jahre 1938 gewohnt hatte, und es nicht nur mit der bedeutendsten, in Privatbesitz befindlichen Kirchner-Sammlung dotiert, sondern es auch mit den weitverstreut gewesenen Möbeln und Erinnerungsstücken des Malers ausgestattet. Der «Wildboden» steht jeweils im August an bestimmten Tagen den Kunstfreunden zur Besichtigung offen.

Manuel Gasser

Schwerer Stand

Die Avantgarde-Galerie in Paris und der Geschmack der Franzosen

Galerien gehören zu den wichtigsten Komponenten im Kunstleben einer Stadt. Und das gilt besonders für Paris, das heute nicht mehr Nabel der Avantgarde ist. Für Picasso, Gris, Brancusi, Archipenko, Modigliani, Mondrian und Chagall war es selbstverständlich, sich an der Seine niederzulassen. Heute bleiben die Künstler zu Hause in Neyruz, Vermont, Vence, Oxford, Wolfahrtsweiher oder Mötschwil. Auch New York, zu Beginn der sechziger Jahre Mittelpunkt des Pop, hat viel von seinem Plastikglanz verloren. So wurden Galerien zur besten Möglichkeit, modernste Kunst kennenzulernen und zu kaufen – auch in Paris. Vier von ihnen möchten wir heute vorstellen: *Lambert, Templon, Quatre Mouvements* und *Galerie 25.* Auf die Galerie von Ileana Sonnabend, die als eine der ersten Pop-Art in Paris zeigte und die sich heute sehr mit dem Medium Video-Recorder beschäftigt, wollen wir in einem späteren Bericht gesondert eingehen.

Galerie Yvon Lambert
13, rue de l'Echaudé

Yvon Lambert, der Senior unter den jungen Pariser Kunsthändlern, tauschte sein winziges Lokal an der Rue de Seine, wo er sich durch eine David-Hockney-Ausstellung bemerkbar gemacht hatte, gegen seine jetzige Galerie im Jahre 1966 ein. Er verdient ein besonderes Lob für die Konsequenz und den Mut, mit denen er die Jahre hindurch trotz finanzieller Schwierigkeiten an seinen Überzeugungen festgehalten hat. Von Anfang an setzte er sich für die junge amerikanische Kunst ein: *Minimal Art, Conceptual Art* und *Land Art.*

Für eine Nation wie Frankreich, die sich jahrelang als die Wiege der modernen Kunst betrachtete und seit Ende des 19. Jahrhunderts im Mittelpunkt des Kunstgeschehens stand, ist es natürlich schwer, ihre Hegemonie aufgeben zu müssen und das Zepter den Amerikanern zu überlassen. Deshalb ist das Verdienst der jungen Kunsthändler und Kritiker, die von Anfang an die Suprematie der modernen amerikanischen Kunst anerkannten, um so grösser.

1972 hat Lambert die Ausstellung «Actualité d'un Bilan» organisiert. Mit den Werken von 31 Künstlern, unter ihnen Carl André, Daniel Buren, Christo, Jan Dibbets, David Lamelas, Sol Lewitt, Richard Long, Robert Ryman, Cy Twombly, versuchte er die Summe seiner Aktivität zu geben. Die Ausstellung bot einen hervorragenden Überblick über den Stand der bildenden Kunst am Anfang der siebziger Jahre, wie er selten von viel ambitiöseren und weitläufigeren Museumsausstellungen gegeben wird. Lambert hat es verstanden, mit den Jahren eine Schicht von jüngeren Sammlern heranzuziehen und die Provinzmuseen, namentlich Grenoble, für die zeitgenössische Kunst zu begeistern.

Galerie Daniel Templon
30, rue Beaubourg

Daniel Templons Galerie existiert seit 1968. Anfangs 1972 zog er von *Saint-Germain-des-Prés* zu den *Halles,* neben das neue, damals erst als Projekt existierende *Centre Pompidou* und war damit den etwa vierzig anderen Galerien, die sich im Jahre 1976 um das neue Museum herum ansiedeln werden, weit voraus. Sein Gebiet ist *Conceptual Art,* deren englische Version *Art Language* und neuerdings die amerikanischen *Colorfield*-Klassiker: Stella, Noland, Kelly und Olitsky. Da die Werke der *Conceptual*-Künstler vielfach aus Texten bestehen, ist er auch als Verleger tätig. Templons Galerie sieht einer der Avantgarde-Galerien im New Yorker Soho täuschend ähnlich: riesiger Raum, Steinboden und blendend weisse Wände. Unter den Künstlern finden wir Joseph Kosuth, Bernard Venet, Mel Ramsden, Jan Burn und andere. Die Anhänger dieser Künstler haben auf die sinnlichen visuellen Befriedigungen verzichten und sich auf das Lesen von schwierigen philosophisch-linguistischen Texten umstellen müssen.



Werke von Kenneth Noland, Jules Olitski und Frank Stella in der Galerie Daniel Templon. 1974. Aufnahme von André Morain

Galerie des Quatre Mouvements
16, rue de l'Université

Die *Galerie des Quatre Mouvements* wurde 1970 gegründet. Sie prägte sich ins Bewusstsein des Pariser Kunstpublikums ein, als sie erstmals den Hyperrealismus vorstellte.

Die Bombe «Hyperrealismus» platzte an der Dokumenta 5 in Kassel. Im Bereich des heutigen Kunsthandels stellt er in Sachen Zeit einen noch nie dagewesenen Erfolg dar. Bilder, die 1972 für 10000 sFr. gekauft werden konnten, kosteten zwei Jahre später 120000 sFr. Die Pop-Art, die doch auch schnell hohe Preise erlangte, brauchte, um zum gleichen Resultat zu gelangen, etwa zehn Jahre.

Die Beliebtheit des Hyperrealismus beruht hauptsächlich auf hervorragendem technischem Handwerk und auf dem exotischen Verfremdungseffekt, den diese Darstellungen amerikanischer Flugplätze, Drugstores, Automobile und Stadtlandschaften, wie sie sonst nur aus den Filmen der sechziger Jahre bekannt sind, hervorrufen.

Die Kunst dieses Jahrhunderts stellt grosse Anforderungen an den Betrachter; sie verlangt von ihm intellektuelle Partizipation und bietet sich nicht als ein fertiges Produkt an, das alle Lösungen zu den gestellten Fragen in sich selber enthält. Im Hyperrealismus hingegen wird alles gezeigt, dargeboten und expliziert. Die Anhänger dieser Bewegung in Paris sind die arrivierten 40jährigen, vor allem Modeschöpfer wie Pierre Cardin und Daniel Hechter.

Galerie 25
17, rue Campagne Première

Die Galerie 25 ist die jüngste unter den vier Galerien. 1972 begann sie als Briefkasten und wurde im März 1973 eine Galerie. Zuerst hiess sie Galerie 1, dann wechselte die Nummer mit jeder Ausstellung, um die Aktivität ganz augenscheinlich zu verdeutlichen. Ihre Leiterin, Frau Anka, besass früher eine Galerie in Polen. Sie wurde durch eine Ausstellung bekannt, in der sich zehn Künstler alle drei Tage ablösten. Jedesmal wurde ein Werk mehr gezeigt, bis die Zahl hundert erreicht war. Die meisten Werke waren eigens für die Ausstellung geschaffen worden. Die Galerie zeigt neben Daniel Buren, Dan Graham, Claude Rutault und Bertrand Wicquart auch Filme und beschäftigt sich mit Musik. Sie gilt als eine der experimentellsten Galerien von Paris, die mutig immer wieder neue Impulse zeigt.

Durch die hartnäckige Arbeit dieser und anderer Galerien ist in Frankreich langsam ein neues, wenn auch noch nicht sehr umfangreiches Publikum herangebildet worden. Das erfordert viel Mühe und Durchhaltekraft, denn der Pariser ist von misstrauischer Natur und gar nicht von vornherein neuen Kunstexperimenten zugänglich, besonders wenn sie aus dem Ausland kommen. Die Franzosen sind durch die Tradition ihrer Kunst zum farbig-dekorativen Element hingezogen, das ihrem Auge gefällig ist. Sie sind weitgehend beim Impressionismus oder bestenfalls beim Surrealismus steckengeblieben und haben Duchamps ikonoklastische Geste nie wirklich verstanden. Sie müssen grössere Widerstände überwinden, um zur *Minimal* und *Conceptual Art* zu gelangen, als die eher nüchternen und geometrisch-rational denkenden Mitteleuropäer.

Françoise Karshan-Essellier

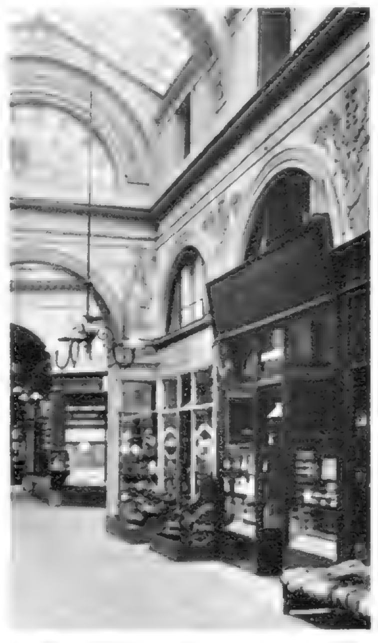
Eine Zukunft für die Vergangenheit?

Pariser Ausstellungen zum Denkmalschutzjahr 1975

Noch nie gab es in Frankreich so viele Ausstellungen über Architektur, und noch nie hat man sich so intensiv mit dem architektonischen Erbe beschäftigt wie in diesem Jahre 1975. Das erstaunt, manifestiert sich doch diese Kunst in weiten räumlichen Schöpfungen und lässt sich nur schwer auf die zweidimensionale Darstellung in Museen reduzieren. Ein Überblick über einige Pariser Ausstellungen wirft die Frage auf: «Lässt Architektur sich darstellen?»

Anlässlich einer Konferenz der für den Denkmalschutz zuständigen Minister des Europarates wurde beschlossen, das Jahr 1975 zum «Europäischen Jahr für Denkmalpflege und Heimatschutz» zu erklären, und zwar unter dem anspruchsvollen Motto: «Eine Zukunft für unsere Vergangenheit». Der an der Konferenz von Zürich im Jahre 1973 gefasste Entschluss visiert drei Ziele an: Man möchte bei den europäischen Völkern das Bewusstsein für die architektonische Vergangenheit wecken; man möchte auf die Gefahren hinweisen, welche dieses Erbe bedrohen, und man möchte Verständnis dafür gewinnen, dass alle Vorkehrungen zum Schutz des Erhaltenswerten getroffen werden müssen.

Im Rahmen dieses anspruchsvollen Programms fällt den Ausstellungen die wichtige Rolle zu, das breite Publikum aufzurütteln und zu sensibilisieren. In diesem Zusammenhang organisierte die Verwaltung für kulturelle Angelegenheiten im Jahre 1974 in allen Regionen Frankreichs einen Wettbewerb, dessen Ergebnisse nun in der *Conciergerie* ausgestellt werden. Eine grosse Anzahl von Städten mit denkmalpflegerischen Ensembles und Dörfern mit historischen Ortsbildern berichten von ihren Reichtümern. Die Ausstellung ist im prächtigen Rittersaal der Conciergerie untergebracht. Am Wettbewerb hatten 140 Gemeinden teilgenommen, davon kamen 81 in die engere Wahl. Angestrebt wurden weder Vollständigkeit noch Wissenschaftlichkeit; die Initiative lag bei den Teilnehmern, und das Ausstellungsgut wurde von ihnen selber vorbereitet. Zwar war diese Idee für das so zentralistisch verwaltete Frankreich ganz ausgezeichnet und grosszügig, aber leider ist das Resultat enttäuschend.



Die Galerie Vivienne in Paris. 19. Jahrhundert

Zweifellos gingen die Trümpfe, welche den einzelnen Präsentationen im lokalen Rahmen zukamen, in Paris verloren. Hier gab es eine Scheune, dort ein altes Herrenhaus, dessen Charme sich in schwarzweissen und farbig photographierten Bildern festhalten liess, in alten Stichen und Modellen bereits festgehalten war oder in alten Manuskripten beschrieben wurde. Aber in Paris wird man dieser enormen Anhäufung von Dokumentarmaterial rasch müde. Man ging vielleicht zu weit und hätte sich besser nur auf die 20 für ihre Arbeiten preisgekrönten Städte beschränken sollen. Aber dieses Vorgehen war fast unvermeidlich, bedenkt man die lokalen Eifersüchteleien. Übrigens wurde manches vom Originellsten eliminiert, so zum Beispiel die audiovisuelle Montage, welche die Stadt Rouen über die erste Fussgängerstrasse Frankreichs – die *Rue du Gros Horloge* – mit all ihrem Lärm, ihren Menschenmengen, ja beinahe mit ihren Gerüchen angefertigt hatte.

Von den wichtigsten Anliegen des Denkmalschutzes ist in der Ausstellung nur wenig zu verspüren: wenig von der Notwendigkeit, zeitgemässe Errungenschaften ins traditionelle Stadtbild zu integrieren; wenig Gegenmassnahmen gegen die soziale Abwertung von alten Wohnhäusern; wenig von der Notwendigkeit gewisser Renovationsarbeiten, um den Nutzwert alter Bauten zu erhalten. In den meisten Fällen hat man nichts vor sich als gewaltige Bilderbücher, so im Falle von Strassburg und der romanischen Stadt Conques. Näher kommen dem Gedanken des Denkmalschutzes Darstellungen wie jene über die Dörfer Aquitaniens, welche kulturell eng mit dem Weinbau verbunden sind, und jene über die altertümlichen Dörfer der Champagne. Aber in den meisten Fällen ging man nicht über das hinaus, was im Leitfaden des Initiativkomitees erwähnt wird.

Was für Auswirkungen die lokalen Ausstellungen in den Städten und Ortschaften selber gehabt haben, lässt sich kaum erforschen, aber es ist zu befürchten, dass es bleibt, wie es immer war: Die wirklich Interessierten sind nicht jene, welche mitten in dem alten Gemäuer oder in der Umgebung historischer Stätten leben! Man spürt die Kluft zwischen den kulturellen Organisationen und denjenigen, die dank ihrer Kompetenz dazu befugt wären, zu handeln. Wenn wirklich zum Bewusstsein kommen soll, welches die wahren Anliegen der Denkmalpflege sind, dann muss sich auch die Verwaltungspolitik darum kümmern. Es hat keinen Sinn, dass das Jahr des Denkmalschutzes eine einmalige Anstrengung darstellt, sondern es sollte Ausgangspunkt sein für eine echte Bemühung um den Denkmalschutz, und nicht nur im Bereich der Architektur, auch im Bereich des Städtebaues.

Mit städtebaulichen Problemen von Paris wird man in der *Orangerie* des *Hôtel de Sully* konfrontiert. Die Stadt Paris wollte zum «Jahr des Denkmalschutzes 1975» ihren Beitrag leisten und veranstaltete die Ausstellung: «Pariser Architektur des 19. Jahrhunderts». Das Thema erlaubt es, das architektonische Bild, wie es noch heute die Stadt prägt, darzustellen. Haussmann und sein Jahrhundert sind dem Fegefeuer entwichen: Die Verteidiger der prunkvollen Fassaden der kleinen Bürgerhäuser am *Parc Monceau* oder der letzten erhaltenen Beispiele der Metallarchitektur wirken nicht mehr als eigenbrötlerische Originale!

Die Ausstellung beweist, dass die Pariser Stadtverwaltung es sehr ernst nimmt mit der Aufforderung von Michel Guy, dem Staatssekretär für kulturelle Angelegenheiten, vom vergangenen Oktober, wonach die Architektur des 19. Jahrhunderts zu erhalten sei.

Die politischen Veränderungen, das industrielle Wachstum und die technologische Entwicklung sind einige Faktoren, welche die Vielfalt der Stilelemente in diesem «Jahrhundert der Wandlungen» bestimmten, und erklären die Schwierigkeiten, welchen die Organisatoren der Ausstellung gegenüberstanden. Das Ziel der Ausstellung wurde von Jean Taulelle, dem Präfekten der Stadt Paris, sehr klar formuliert: «Wir wollen zeigen, dass die Bedeutung dieser Architektur nicht im einzelnen Gebäude liegt, sondern in den grossen architektonischen Ensembles, welche die einschneidenden Umwandlungen der modernen Zeit in ihrer räumlichen Gestaltung ausdrücken.»

Das ist ein ehrgeiziger Vorsatz – vielleicht fast zu ehrgeizig, zieht man die räumlichen Möglichkeiten der Ausstellung in Betracht. Dazu ist die Epoche uns noch zu nahe; und sie ist zu vielfältig, als dass man sie jetzt schon in den Griff bekäme.

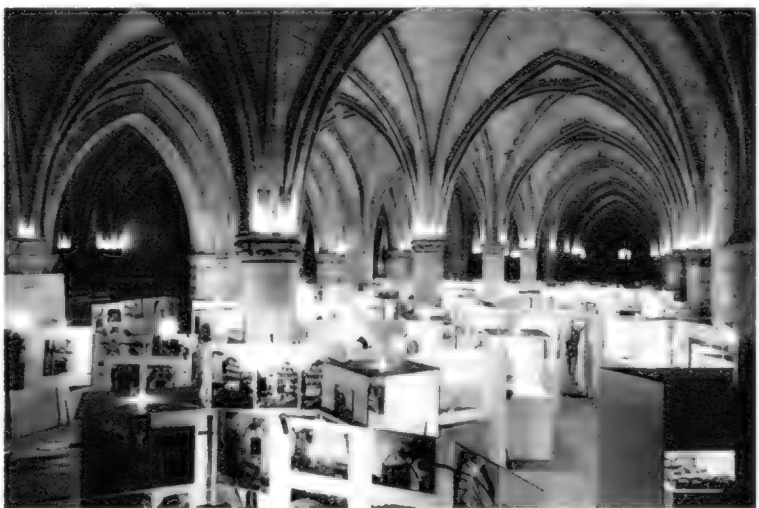
Hätte man nicht wählerischer sein müssen in der Darstellung gerade des 19. Jahrhunderts? Der historische Aufbau lässt keine Dominanten erkennen, keine künstlerisch oder politisch hervorstechenden Persönlichkeiten. Die Denkmalpflege beharrt darauf, das Problem aus städtebaulicher Sicht zu lösen. Es ist fast so, als sähe man sich in einem Warenhaus den «Bestandteilen der Stadt» in einzelnen Abteilungen gegenübergestellt: Brunnen, Metallarchitektur, Gärten, öffentliche

Gebäude, Privathäuser... nichts fehlt. Aber der historische Hintergrund der verschiedenen Regierungen im 19. Jahrhundert wird nirgends erkennbar. Ebensowenig kommt die Grundstückspekulation zur Darstellung, und ein wichtiger Aspekt einer Zeit, da der Reichtum gewissen bürgerlichen Kreisen erlaubte, ganze Quartiere neu zu bauen, wie die *«Nouvelle Athènes»* unter der Restauration oder die *«Plaine Monceau»* während des Zweiten Kaiserreiches.

Es ist an sich lobenswert, wenn man zu beweisen versucht, die Kirche *Saint-Augustin de Baltard* oder die *Gare d'Orsay* seien nicht weniger erhaltenswert als *Notre-Dame* oder der *Louvre*. Aber damit eine derartige Ausstellung zu fesseln vermag, selbst dann, wenn sie lehrhaft gemeint ist, genügt ein simples Inventar nicht. Es fehlt die Ausstrahlung, der Anstoss zum Weiterdenken.

Eine letzte Ausstellung lässt uns im Paris des 19. Jahrhunderts verweilen; sie ist bescheidener als die vorher erwähnte. Das *Palais Garnier* war am 5. Januar 1875 mit grossem Pomp eingeweiht worden. Aber es gehört dermassen zu unserem täglichen Bild der Stadt, dass wir uns vor lauter Gewöhnung nicht mehr vorstellen können, wie neu und originell es damals wirkte. Die Zeit der Wiederentdeckung könnte nicht besser gewählt sein.

Aus Anlass der Jahrhundertfeier arrangierte Martine Kahn im grossen Foyer der *Opéra* in der *Rotonde des Abonnés* und in den Seitengängen des Parterres eine kleine Ausstellung. Alle aus den Beständen der Bibliothek und des Museums der Opéra stammenden Dokumente, Maquetten, Ausführungspläne und Modelle spiegeln das Ringen um Stil und dekorative Elemente eines genialen, alle Sparten beherrschenden Architekten-Künstlers: Charles Garnier. Aber – vermutlich aus Mangel an finanziellen Mitteln – ergeben diese Dokumente, so begeisternd sie auch sind, keine eigentliche Baugeschichte. Es wäre zum Beispiel interessant gewesen, eine Anzahl der eingereichten Wettbewerbsmodelle zu sehen. Interessant wäre auch gewesen, wenn man die städtebauliche Überlegung dargestellt hätte, welche zur Wahl des Standortes geführt hatte. Tatsächlich wurde das grosse «Schiff», das Garnier schuf, mitten in einem neuen Quartier grosser Geschäfte und reicher Privatresidenzen verankert, sozusagen als Zentralbau im stadtplanerischen Konzept von Haussmann. Immerhin versetzen alte Photos und Zeitungsausschnitte den Besucher in den Betrieb dieser riesigen Baustelle zurück, und man ist tief beeindruckt von der fast kleinlichen Genauigkeit der riesigen Ausführungszeichnungen von Garnier und seinen Mitarbeitern.



Rittersaal in der Conciergerie des Palais de Justice, Paris

Eine wahre Entdeckung bildet das Gesamtprojekt von Paul Baudry für die Decke des grossen Foyers. Es handelt sich um Zeichnungen, in denen man Anspielungen auf Baudrys Kopie der Sixtinischen Kapelle findet. Wie es grosser Architektur möglich ist, verschiedene Stilarten zu vereinigen, so birgt auch die historische Malerei Möglichkeiten zu höchster Vollendung. Besonders zu erwähnen sind noch die prächtigen, von der Firma Kodak zur Verfügung gestellten Photographien von André Martin, die Einblick gewähren in zahlreiche Einzelheiten von der komplizierten Dachkonstruktion bis zum mysteriösen Halbschatten des Zuschauerraumes.

Aus Anlass der Wiedereröffnung der Bibliothek der *Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts* für das Publikum veranstaltete deren neue Konservatorin, Annie Jacques, eine Auswahl von Architekturzeichnungen aus der Zeit zwischen 1790 und 1910. Es handelte sich dabei um eine kleine Reverenz an das wiedererweckte Interesse von Laien und Fachleuten für dieses Ausdrucksmittel.

Von Darstellungen «visionärer» Architektur bis zu realistischen Skizzen konnte man bei den über hundert Zeichnungen die ganze Entwicklung dieser Kunstgattung verfolgen. So bescheiden die Ausstellung auch aufgemacht war, so vermochte sie doch auf die unwahrscheinlichen Schätze aufmerksam zu machen, welche in dieser Bibliothek aufbewahrt werden. *Monique Mosser*

Veränderlich

Während die Auktionspreise sich in London und New York langsam erholen, fehlt den englischen Museen das Geld

Die Entwicklung des Kunstlebens wird in London ein bisschen optimistischer betrachtet als vor Weihnachten. Seinen Tiefpunkt erreichte der Londoner Kunsthandel im vergangenen Dezember, als das Geschäftsleben ganz allgemein stagnierte, was zu zahlreichen Einschränkungen führte. So entliessen zum Beispiel allein Sotheby's und Christie's zusammen rund sechzig Mitarbeiter, und die Ausgabe von Freikarten für Opernhäuser und Vergnügungs-Etablissements wurde stark eingeschränkt. Inzwischen erholte sich die Londoner Börse, und damit ziehen auch die Auktionspreise für Bilder wiederum an. Neue Rekorde erzielten Werke von Hans Hoffmann, Elsworth Kelly und George Segal in Los Angeles, während der Verkauf moderner Graphik in New York enttäuschte. In London zahlten ausländische Kunsthändler bei Christie's für alte Meister gute Preise, und der Prozentsatz an unverkauften Werken ging zurück. Bezüglich der Museen sind die Aussichten hingegen nicht sehr erfreulich: Die Kredite dieser Kunstinstitute wurden nur im Rahmen der Inflationsrate erhöht, und die Möglichkeiten zur Anstellung zusätzlicher Mitarbeiter sind beschränkt. Die bevorstehende Kostenüberwälzung – alle Institutionen werden in Zukunft für die bisher auf Staatskosten geleisteten Dienste bezahlen müssen – lässt eine Versteifung der Fronten befürchten. Was die Folgen sind, zeigt die Tatsache, dass das Schatzamt einen Kredit an die National Portrait Gallery zum Erwerb des von Sir Joshua Reynolds gemalten Porträts von Lawrence Sterne ablehnte. Dieses Bild aus der Sammlung von Lady Mersey wurde zum bescheidenen Preis von 50000 Pfund Sterling angeboten, aber die Galerie konnte höchstens 16133 Pfund Sterling an eigenen Mitteln aufbringen und wäre auf einen Zustupf der öffentlichen Hand angewiesen gewesen. Damit besteht die Gefahr, dass ein weiteres bedeutendes englisches Gemälde in ausländischen Besitz gelangt. Immerhin gibt es auf diesem Gebiet Lichtblicke; so sieht ein neuer Regierungsvorschlag vor, dass Kunstwerke und Gebäude von «nationalem Interesse» im Falle einer Schenkung oder aus Anlass einer Erbschaft von der Handänderungs-Kapitalsteuer (Capital Transfer Tax) befreit werden sollen. Nun bleibt abzuwarten, was unter der Bezeichnung «nationales Interesse» verstanden werden wird. Sicherlich werden weiterhin grosse Kunstwerke ins Ausland gelangen – aber es kehren auch immer wieder grosse Kunstwerke nach England zurück. So wurden mehrere Werke des in Genf geborenen Malers Jacques Laurent Agasse im Laufe der vergangenen Jahre von der «Mellon Collection of British Painting» erworben und sollen möglicherweise in der Yale

University untergebracht werden. Verschiedene Gemälde gehörten noch vor wenigen Jahren zur Kollektion von Lord Rivers, jenem Kunstfreund, welcher Agasse nach England gebracht hatte und ihm hier die Laufbahn eines sozusagen englischen Malers ermöglichte. *Sarah Fox-Pitt*

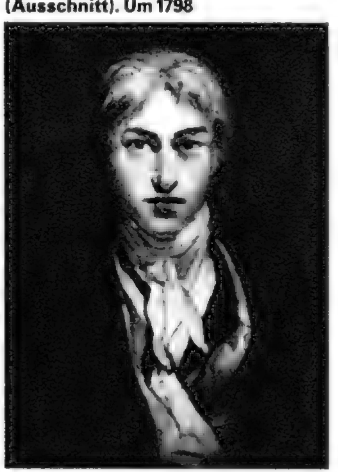
Von der Turner-Ausstellung zum Turner-Museum?

Nachwirkungen einer erfolgreichen Ausstellung

Am 2. März schloss die grosse Ausstellung des Lebenswerkes von J. M. W. Turner in der Royal Academy. Ihr Erfolg war ganz ausserordentlich und erbrachte rund eine halbe Million Franken an Eintrittsgeldern. Als erfreuliche Folge dieser ungeheuren Popularität von Turner stellt das British Museum vom 9. Mai bis zum 31. Dezember 1975 300 ausgewählte Aquarelle des Künstlers aus, darunter solche, welche er dem Lande vermachte, wie zum Beispiel fast 50 Werke, die 1840 in Venedig entstanden, sowie eine Reihe aquarellierte Studien über das Leben in Petworth House. Ausgestellt werden auch die Aquarelle der Sammlung Lloyd mit dem Thema «Veduten aus England und Wales».

Nach Schluss der Ausstellung in der Royal Academy wurden 30 ausgewählte Werke nach Moskau gesandt, wo sie bis in den Spätsommer hinein ausgestellt sein werden. Dieser Schritt gibt zur Hoffnung Anlass, die russische Regierung werde es ermöglichen, dass Werke aus dem 20. Jahrhundert, welche noch nie im Ausland zu sehen waren (die Picassos und Impressionisten wurden zum Teil schon im Westen ausgestellt), auch bei uns Gastrecht geniessen dürfen. Da nun kurz nach dem erfolgreichen Besuch Wilsons in Moskau auch der Direktor der Tate Gallery, Sir Norman Reid, in die russische Hauptstadt reiste, darf man optimistisch sein.

Der grosse Erolg der Turner-Ausstellung gab zu vielen Diskussionen darüber Anlass, wo seine Schenkung an die englische Nation in Zukunft untergebracht werden soll. Turners Testament in dieser Sache enthält zwei Klauseln: Erstens vermachte er alle in seinem Atelier befindlichen Werke der Nation, und zweitens regte er an, es solle auf Kosten der öffentlichen Hand eine Galerie gebaut werden, um seine Hinterlassenschaft auszustellen. Die erste Klausel wurde sozusagen mit Handkuss zur Kenntnis genommen, die zweite aber wurde nie erfüllt. Gegenwärtig ist es so, dass in der National Gallery die


William Turner: Selbstporträt (Ausschnitt). Um 1798

Ölbilder untergebracht sind – in der Tate Gallery dazu auch eine Anzahl Aquarelle –, während die übrigen Aquarelle sowie die Zeichnungen und die Skizzenbücher sich im British Museum befinden. Im Laufe der vergangenen Jahre zeigte es sich, dass die Tate Gallery mit ihrer Funktion als Museum für moderne Kunst nicht Raum genug hat, um eine derart umfangreiche Sammlung zu zeigen. Kürzlich wurden verschiedene Ausstellungsräume frei, darunter die ehemalige Galerie der Royal Academy im Somerset House, dem schönen Bau von Chambers zwischen The Strand und The River mitten in London. Auf Initiative des Poetus Laureatus, Sir John Betjeman, unterstützt von Henry Moore, David Hockney, Ron Kitaj, Bridget Riley, Michael Kitson und zahlreichen andern Persönlichkeiten, wird angeregt, diese bestgeeigneten Räume für eine permanente Turner-Ausstellung im Sinne seines Testaments zu benützen. Natürlich wirft – besonders in einer Zeit allgemeiner wirtschaftlicher Schwierigkeiten – die Schaffung einer derartigen neuen Galerie zahlreiche Probleme auf; dazu kommt, dass alle britischen Museen, welche Bilder der Stiftung Turner beherbergen, diese abtreten müssten und Turners Werk sozusagen in «splendid isolation» gezeigt würde, was vielleicht fragwürdig ist; zudem ist nicht abgeklärt, ob überhaupt genug Fläche zum Aufhängen der Bilder zur Verfügung stände. Immerhin ist die öffentliche Meinung dem Projekt wohlgesinnt, Turner geniesst grösste Verehrung, und möglicherweise wäre Somerset House der Ort, wo man laufend Wechselausstellungen von Turners Werken veranstalten könnte. Jedenfalls wäre es wichtig, dass die schönen Räume, welche in Somerset House zur Verfügung stehen, für öffentliche Ausstellungen verwendet werden.

Sarah Fox-Pitt


William Turner: Die blaue Rigi. 1842. Aquarell. 29,7 × 45 cm

Die Kunst der Parvenüs und Kommerzienräte

Nach dem Jugendstil nun die Gründerzeit...

Im Für und Wider von Kunst und Künsten kann Meier-Graefe heute kaum mehr als Prügelknabe herhalten, selbst wenn er mit seiner 1904 erschienenen «Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst» diese Fehde anzettelte. In diesem «Kursbuch» setzt er als erster zum Höhenflug über die Kunstlandschaft an – darauf verweist jede einschlägige Diskussion. Die Entwicklungsgeschichte im Auge, steuerte er gezielt von Avantgarde zu Avantgarde und zu den grossen Aussenseitern. Als sehenswürdig gilt seither die traditionsdurchbrechende Innovation, die Vermittlerin einer neuen Wirklichkeitssicht, konkret gesprochen die Route von den Impressionisten über Cézanne und den Kubismus zu Dada und zur Abstraktion. So erstaunlich also nicht, wenn schon seit gut zehn Jahren die terra incognita zwischen den sensationellen, einst skandalösen Stationen zur Nahsicht reizt. Nach Jugendstil, den Symbolisten und Präraffaeliten wird – protegiert von der Thyssen-Stiftung – das Terrain der «Offiziellen», der Publikumslieblinge in der Ära Napoleons III. und der Gründerzeit, im Boom erschlossen. Doch wo, fragt man sich, ausser in der letztlich pluralistischen Haltung, die das lange Vernachlässigte endlich wieder zur Diskussion stellen möchte, liegen die Motive für diese Renaissance? Der Germanist Jost Hermand sieht sie auf der affirmativen Seite im modisch-sophisticaten Flirt mit dem grauenhaften «Stil der Stillosigkeiten», ja er geht noch einen Schritt weiter und unterstellt dem Gross- und Bildungsbürgertum – sicher nicht zu Unrecht – naive Identifikationen mit der «Opulenz», dem «berauschenden Exotismus» und «venuskultischem Erotismus» des «pompösen Zeitalters». Den kritischen, von den Museen zumeist nur geforderten, aber nicht vermittelten Standpunkt zu vertreten,

bleibt vorrangig der Forschung überlassen. Hermann Glaser beispielsweise erklärt in seiner «Spiesser-Ideologie» die seinerzeit beim Publikum erfolgreiche Nazikunst aus dem in der wilhelminischen Epoche geprägten und durch staatliche Autorität erhaltenen «kleinbürgerlichen Massengeschmack». Gerade ihr affirmativer Charakter macht diese Kunst der «Parvenüs und Kommerzienräte», zu der seinerzeit Hunderttausende strömten, zur unentbehrlichen Fundgrube bei der Erforschung der kulturgeschichtlichen und gesellschaftspolitischen Situation ihrer Zeit. Herausgefordert haben diese Diskussion um den Salon und damit die Frage nach seiner Stellung zur Avantgarde Ausstellungen wie «Le Salon imaginaire» (Berlin 1968) oder «The Impressionists and the Saloon» (Los Angeles 1974), aber auch grundlegende Publikationen von Werner Hofmann oder Albert Boime. Doch ist die Auseinandersetzung noch längst nicht ausgestanden. Beim Hamburger Kunsthistorikertag verschlug es einem fast die Sprache, wie einstige Kapazitäten versuchten, die Problematik als nicht existent einfach vom Tisch zu wischen. Und vor etlichen Wochen erst kam es zur Kontroverse zwischen Werner Hofmann, dem Leiter der Hamburger Kunsthalle, und László Glózer, dem ansonsten in seinem Engagement eher zurückhaltenden Starkritiker der Süddeutschen Zeitung. Auf Hofmanns pragmatischen Aufsatz in der Frankfurter Zeitung «Es gibt keine Kunst, sondern nur Künste» konterte er mit einer Kunst-Apologie «Wer hat Angst vor dem Werturteil?». Im begrenzten Rahmen des Feuilletons stellten beide ihre Thesen nicht recht belegt in den Raum. Kunst oder Künste – Hofmann überbrückt das in jedem Fall unübersehbare Qualitätsgefälle mit einer nicht näher definierten «Sprachhöhe», und Glózer setzt ziemlich rasch über seine selbstgetürmte Hürde: sein sicherlich zutreffendes, aber wie schlüssig zu beweisendes Werturteil von Kunst (bei Manet) und Kitsch (bei Cabanel). Trotzdem treffen ihre Befürchtungen und Forderungen einen springenden Punkt: Glózer sieht schon die Salonlöwen rudelweise auf den Museumspodesten Platz nehmen, beklatscht vom Publikum. Um ihnen Herr zu werden, plädiert er für eine «neue Strategie der Kunstvermittlung». Aber läuft nicht Hofmanns problembewusstes Fragezeichen hinter Kunst und allen Künsten – im Ausstellungsbereich gesetzt – auf dasselbe hinaus? Und abgesehen von der Programmgestaltung, verlangt nicht jede Kunstausstellung, und, solange das modische Interesse anhält, erst recht jede Salonkunst-

Ferdinand Lindner: Aufstellung der Germania-Statue auf dem Niederwald. Münchner Stadtmuseum

ausstellung, eine neue Kunstvermittlungsstrategie? Die gerade auf diesem Gebiet weite Diskrepanz zwischen aufklärerischem Anspruch und tatsächlicher Ausstellungsrealisation machte erst vor kurzem die Gleyre-Ausstellung in München deutlich. Obwohl sie ausdrücklich keine Rehabilitierung eines vergessenen Talents, sondern eine kritische, letztlich auf Selbstbefragung abzielende Konfrontation beabsichtigte, blieb das Publikum, trotz Dia-Schau im Zeitrafferstil, seiner eigenen Beobachtungsgabe und seinem Reflexionsvermögen überlassen. Glózers Ansatz, einem Bild der Hochkunst eines aus dem Salon vergleichend gegenüberzustellen, wäre auch in der Ausstellungspraxis zu verfolgen.

Es wird hier weder einer totalen Inszenierung noch einem «vorgefertigten Theoriekorsett» das Wort gesprochen, wohl aber die möglichst optische Vermittlung eines in umfassender Weise nur beim Fachmann vorhandenen Problembewusstseins erwartet. Andererseits: Wie viele Faktoren – etwa nationales Selbstbewusstsein – ausserhalb und unabhängig von jeder aufklärerischen Regie eine Ausstellung für das grosse Publikum zudem interessant machen, das bewies nach «Dürer» die in vierjähriger Vorbereitungszeit zur Musterschau gereifte Caspar-David-Friedrich-Ausstellung letztes Jahr in Hamburg, deren ungeheurer Erfolg nicht allein die Qualität erklärt.

Auf Umwegen zurück zur Strategie der Kunstvermittlung. Martha Dreesbach, Direktorin des Münchner Stadtmuseums (im ehemaligen Stadtzeughaus am Jakobsplatz), bringt ihr Haus immer wieder durch brisante, überregional bedeutende Ausstellungen ins Gespräch, etwa mit «Malerei nach Photographie» (1970), der «Revolutionsarchitektur» (1971), mit «Französische Bilderbogen des 19. Jahrhunderts» (1972/73) oder der «Bilderfabrik» (1973). Nun übernahm sie von der Akademie der Künste in Berlin die «Aspekte der Gründerzeit», eine vorwiegend kulturgeschichtliche, gesellschaftspolitische, am Rande auch kunsthistorische Schau der Ära Wilhelms I. und Bismarcks. Der Zeitraum von 1870 bis 1890 also, von der Gründung des Deutschen Kaiserreichs bis zum Tod Wilhelms I. und der Abdankung Bismarcks, wird in didaktisch brauchbaren Schubladen vorgeführt. Mit Photovergrösserungen zeitgeschichtlicher Dokumente, mit Schautafeln und Relikten wie Uniformen und Orden aus dem deutsch-französischen Krieg, mit Telefonapparat, grosser Abendrobe oder gutbürgerlicher Puppenstube wird das Gründerzeitalbum aufgeblättert. Doch bei all der gutgemeinten Information zu Reichstag und Parteien, Verkehr, Wirtschaft und Industrie scheint die fortschrittlich-rückwärtsblikkende, die durch und durch widersprüchliche Gründerzeit als Opfer einer zu eifrigen Ausstellungsvermittlung plötzlich einleuchtend aufzugehen.

Die Realitätsflucht dieser Hochkonjunktur-Kultur in die verklärt-intakte, vorwiegend mittelalterliche Vergangenheit und Renaissance tritt in Mobiliar und Gemälden der Gesellschaftsmaler am klarsten zutage. Die Ursache dafür liegt wohl auf der Kehrseite des Fortschrittsoptimismus, in einer unterschwelligen Existenzangst, die sich angesichts einer in kürzester Zeit radikal veränderten Umwelt im Rückzug auf Vertrautes zu beruhigen suchte. Dies manifestiert sich auch im Erlösungsmythos der Festspiele, wo Kaiser Barbarossas Auferstehung beschworen wurde. Der eklatante Realitätsverlust gewann selbst in Politik und Wirtschaft gelegentlich Oberhand: im Aktien- und Aktiengesellschaftsgründungsboom mit seinen spektakulären Pleiten oder in der Fehleinschätzung der Reichsführung von Funktion und Bedeutung der Volksvertretung. Und schliesslich deutet der wesentlich zeitgerechtere, ausführliche Katalog der Ausstellung die Repräsentationsfassaden der Gründerzeit oder die Inthronisationszeremonien als «Profilneurose der verspäteten Nation», die «mittels eines aufwendigen Selbstdarstellungsspiels überkompensiert».

In seinem Katalogvorwort aber wirft Jost Hermand aufreizend unterschiedslos die zeitgenössischen Dichter, Musiker und Philosophen in den Gründerzeittopf, womit wir wieder zum Ausgangspunkt unserer Diskussion kämen. Denn bedenkt man die Fülle der Grenzgänger, kann von Avantgarde contra Salon so unbekümmert kaum gesprochen werden.

Ingrid Rein

Historisches Museum Bern
El Dorado –
Goldschätze aus Kolumbien
15. April bis 1. Juni 1975

Nach Zürich und Basel ist diese unter dem Patronat des Schweizerischen Bankvereins stehende Ausstellung auch in Bern zu sehen. Das «Museo del Oro» in Bogotá stellte über 100 Goldobjekte und eine Anzahl wertvoller Keramiken zur Verfügung. Diese Objekte, die zum Teil noch nie ausserhalb Kolumbiens gezeigt worden sind, bieten einen repräsentativen Querschnitt durch das Goldmuseum und die



Nasenschmuck aus Kolumbien. Goldguss mit Flechtband- und Spiralverzierung

sieben Stilrichtungen der präkolumbischen Kultur. Dank der Bedeutung, die die Goldobjekte als Grabbeigaben hatten, führten die Plündereien und das Zerstörungswerk der Konquistadoren in diesem Kulturraum nicht in dem katastrophalen Mass zur Dezimierung der Zeugnisse der Goldschmiedekunst, wie das in Mexiko der Fall war. Besonders bemerkenswert sind unter den Beständen des Goldmuseums die grossartigen, nach dem Wachsausschmelzverfahren hergestellten Gussobjekte (Cire perdue).

Helmhaus Zürich
Figurative Schweizer Kunst des 20. Jahrhunderts aus der Werner-Coninx-Stiftung
20. April bis 25. Mai 1975

Die Zürcher Kunstgesellschaft zeigt im Helmhaus einen interessanten Ausschnitt aus der qualitativ und quantitativ bedeutenden Sammlung von Werner Coninx. Diese Ausstellung erlaubt dem grossen Publikum einen ersten Einblick in die reichen Bestände, die in Form einer Stiftung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden sollen.

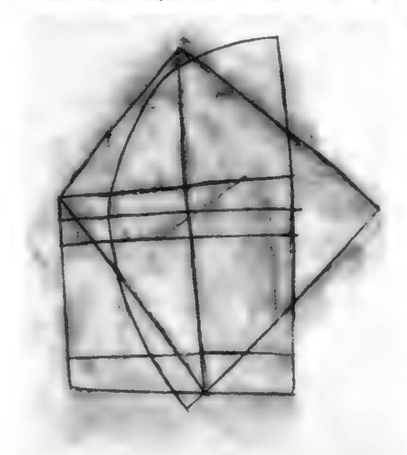
Innerhalb der Sammlung, die besonders reich an vorzüglichen Handzeichnungen ist, sind mit grösseren, geschlossenen Werkgruppen Künstler wie Cuno Amiet, René Auberjonois, Maurice Barraud, Alexandre Blanchet, Hans Brühlmann, Gustave Buchet, Carl Burckhardt, Ignaz Epper, Giovanni Giacometti, Wilhelm Gimmi, Ferdinand Hodler, Robert Schürch, Johann von Tscharner, Edouard Vallet und Walter Kurt Wiemken vertreten.

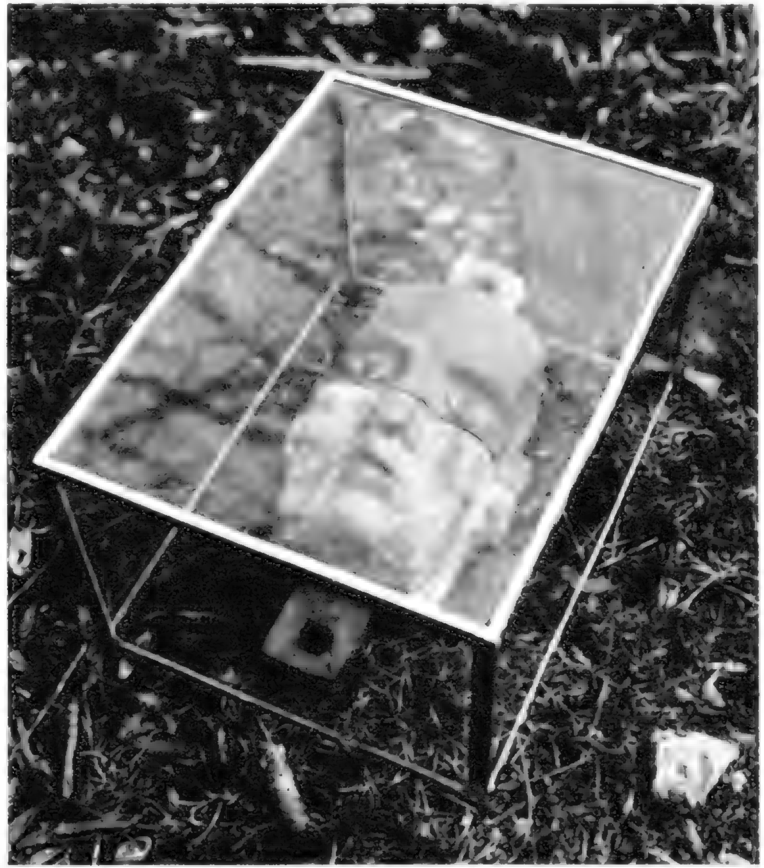
Bündner Kunsthaus Chur
Lenz Klotz, Retrospektive
20. April bis 1. Juni 1975

Die ersten Werke des 50jährigen, in Basel lebenden Churer Künstlers Lenz Klotz waren durch die Formdisziplin des Kubismus geprägt, deren geometrisch gebundene Sprache sich bald und stetig in immer freieren Strichbildern löste. Die Hand, die den Pinsel führt, reagiert in freien graphischen Ausschlägen automatisch auf die psychomotorischen Energien. Ende der fünfziger Jahre verändern sich die straffen Liniengespinste zu rhythmischen, gestenhaft heiteren, zum Teil chiffreartigen Kritzeleien.

Zu Beginn der sechziger Jahre bricht Lenz Klotz aus und erweckt Skepsis. Er entdeckt für sich einen Flächenstil von schwebenden, hellen und dunklen Formen auf grauem Grund. In rascher Folge entsteht eine Serie von Tuschblättern in fernöstlicher, kalligraphischer Tonqualität.

Lenz Klotz: Gespannte Verhältnisse. 1970





Kurt Sigrist: Kopf. 1973. Holz, Stein. 13,5 x 17 x 32 cm

Gegen Ende des Jahrzehnts nimmt sein Schaffen nochmals eine Wendung. Behutsam wird die dritte Dimension, das Plastisch-Räumliche, erschlossen. Diese Bilder und Objekte und ihre vorbereitenden Zeichnungen mit den bestimmten Feldeinteilungen, Überschneidungen, Knoten, Biegungen und Verspannungen erinnern an urtümliche nautische Orientierungsinstrumente, an Land- und Seekarten oder an Eskimogeräte, die wiederum als Niederschlag einer jahrelangen Auseinandersetzung mit den Objekten der Naturvölker eine weitere Entwicklungsphase umfassen. (Aus einem Text von W. Hartmann)

Kunsthaus Aarau
4 Obwaldner Künstler
11. April bis 18. Mai 1975

Die Ausstellung stellt vier junge Obwaldner Künstler vor: Hanspeter von Ah, Kurt Sigrist, Franz Bucher und Beat Odermatt. Eingeleitet wird sie durch die Präsentation von Ex-Voto-Bildern aus Obwaldner Kirchen und dem Kantonsmuseum Sarnen. Als Ganzes beruht sie auf einer von den Künstlern und dem Museumsleiter gemeinsam erarbeiteten Konzeption, die einem als «biographisches Museum» gestalteten Mittelpunkt entwächst. In vier Abteilungen, die gegen dieses Zentrum hin orientiert sind, stellen die Künstler ihre Werke vor, im Spannungsfeld heimatlicher Tradition und persönlicher Biographie.

Zusammengestellt von Peter Killer

MEMOIRE

DANS LEQUEL ON PROUVE,

QUE LES CHINOIS

SONT UNE COLONIE

EGYPTIENNE,

Lû dans l'Aſſemblée publique de l'Académie Royale des Inſcriptions & Belles-Lettres, le 14. Novembre 1758. Avec un Précis du Mémoire de M. l'Abbé BARTHELEMY, ſur les Lettres Phéniciennes; lû dans l'Aſſemblée publique de la même Académie le 12. Avril 1758.

Par M. DE GUIGNES, de l'Académie Royale des Inſcriptions & Belles Lettres, Profeſſeur au Collége Royal de France en Langue Syriaque, Cenſeur Royal, Interpréte du Roi pour les Langues Orientales, & Membre de la Société Royale de Londres.

NOUVELLE ÉDITION.

A PARIS,

Chez DESAINT & SAILLANT, rue S. Jean de Beauvais, vis-à-vis le Collége.

M. DCC. LX.

Avec Approbation & Privilége du Roi.

Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie

CHINOISERIE – CHINA ALS UTOPIE

Zur Entstehung der ägyptischen Kunst
Manhattan Mary, ein Musical der Zwanziger Jahre
René Burri: China

CHINOISERIE – CHINA ALS UTOPIE

Von Alain Gruber und Dominik Keller

China, eine Kolonie Ägyptens... Missverständnisse und Legenden kennzeichnen die Begegnung Europas mit China bis zum heutigen Tag. Wir wollen in unserem Beitrag auf das 17. und 18. Jahrhundert eingehen, als Europa sich mit China beschäftigte, mit der Utopie des Idylls vom immerwährenden Frühling, des vom Philosophen geleiteten Vernunftstaates. Europas wichtigste Informationsquelle über China waren die Berichte jesuitischer Missionare, die seit dem 17. Jahrhundert vor allem als Astronomen und geschickte Diplomaten das Vertrauen der Himmelssöhne auf dem Drachenthron gewonnen hatten. Weniger Erfolg hatte dagegen ihre Glaubensmission; die chinesischen Christen blieben eine verschwindend kleine Minderheit. Bedeutungsvoll für Europa aber waren die Briefe, Aufzeichnungen und Konfuzius-Übersetzungen, welche die Jesuiten zurück in die Heimat sandten; denn sie waren dank ihrer Stellung am Hof die einzigen Ausländer, die China näher kennenlernen durften. Die Kaufleute beispielsweise hatten nur zu den Hafenstädten Zutritt. Wie eingeschränkt diese Verbindung der Jesuiten allerdings war, zeigt sich darin, dass sich während der mehr als zweihundert Jahre dauernden Mission nicht ganz fünfhundert Patres in China aufhielten. Andere sagenumwobene Länder wie Indien oder das Inkareich waren bald gut bereist und erforscht; China aber blieb abgeschlossen, Dichtung und Wahrheit über das Reich weiter eng verschlungen. Die Jesuiten beschäftigten sich in ihren Studien über China vor allem mit den Schriften von Konfuzius. Sie glaubten zu erkennen, dass zwischen dem Konfuzianismus und dem frühen Christentum kein grundlegender Unterschied bestand und auf dieser Basis eine Bekehrung des Reiches der Mitte möglich wäre. Neben Abhandlungen über den Konfuzianismus enthielten die Berichte in die Heimat auch Erklärungen des Staatssystems der Literatenbeamten, wobei sie sich auf generelle Darstellungen beschränkten. Um diese beiden Elemente drehten sich auch die Bücher, die der Orden in Europa veröffentlichte. Unter ihnen war DuHaldes «Description géographique, historique, chronologique et physique de l'empire Chine et de la Tartarie chinoise» (Paris 1735) am weitesten verbreitet. Dieses Werk und einige andere bildeten das Gerüst für vielfältige künstlerische und geisteswissenschaftliche Auseinandersetzungen. Auf seiten der Wissenschaft war es vor allem Leibniz, der im chinesischen System seinen utopischen Vernunftstaat verwirklicht sah. In seinem 1697 erschienenen Werk «Novissima Sinica historiam nostri temporis illustrata» schrieb er: «Derart wahrlich scheint mir der Zustand unserer Verhältnisse zu sein, bei dem die Sittenverderbnis ins Ungeheure anwächst, dass man es fast für notwendig halten sollte, dass Missionare der Chinesen zu uns gesandt werden, die uns Zweck und Anwendung der natürlichen Theologie lehren, ebenso wie wir solche zu ihnen schikken, die sie in der offenbarten Theologie unterrichten. Ich glaube deshalb, wenn ein Weiser zum Richter nicht über die Schönheit von Göttinnen, sondern über die Vorzüglichkeit der Völker gewählt würde, er den goldenen Apfel den Chinesen reichen würde, wenn wir diese nicht durch ein einziges, allerdings übermenschliches Gut überragten, nämlich durch das göttliche Geschenk der christlichen Religion.» Stellvertretend für die französischen Denker sei hier Voltaire zitiert: «Man braucht nicht auf das Verdienst der Chinesen versessen zu sein, um doch anzuerkennen, dass die Einrichtung ihres Reiches in Wahrheit die vorzüglichste ist, welche die Welt je gesehen hat, und auch die ein-

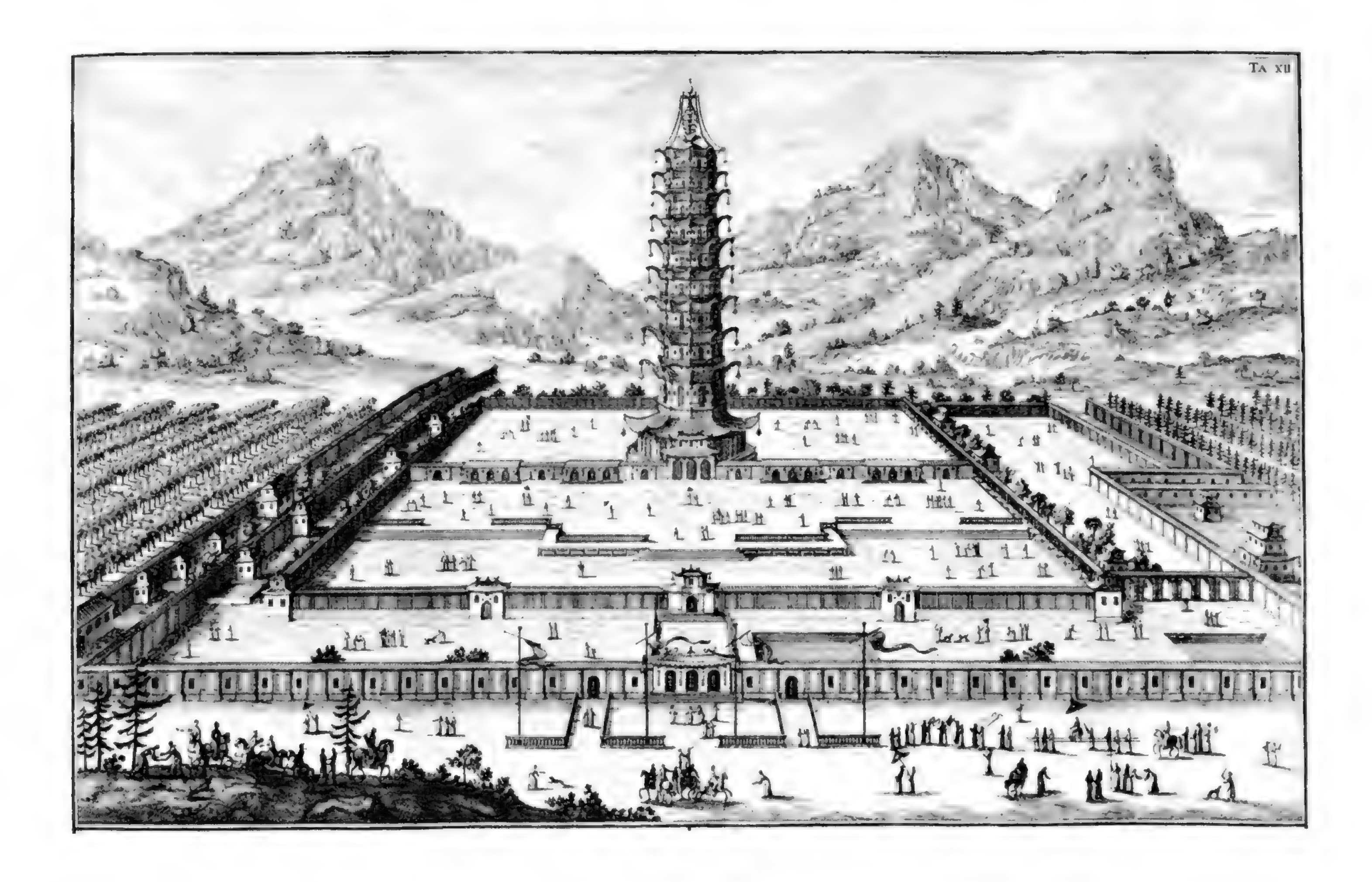
Sernique: Ausschnitt aus einer Karte
Kupferstich. Aus «Province de Quang-Tong»
Paris, 1. Hälfte 18. Jh.



zige, die auf die patriarchalische Macht gegründet ist.» (Œuvres complètes, Gotha 1785, zitiert nach A. Reichwein.)

Wenden wir uns jetzt der künstlerischen Seite dieser Auseinandersetzung zu, der sogenannten Chinoiserie. Handelsbeziehungen zwischen China und Portugal, später auch Spanien, Holland, England, Frankreich und Schweden erlösten chinesische Porzellane aus ihrem Raritätenkabinettsdasein. Chinesische Lackarbeiten und illustrierte Bücher, wie die von Kircher und Nieuhoff, taten ein übriges, um das wundersame Land Cathay, wie das legendäre Reich der Mitte oft genannt wurde, auch im Bild bekannt zu machen. Die Welt des Rokoko übernahm die chinesischen Motive und machte Cathay zum Schauplatz ihrer Idyllen. Diese Träume von China liessen sich aber nicht in einem begrenzten Rahmen darstellen, sie verlangten ein Eindringen in den gesamten Lebensraum. So wurden kaum Tafelbilder geschaffen, dafür aber Boiserien, Tapisserien, Tapeten, Wandgemälde. Möbel, Uhren, Dosen, Bronzen wurden, wenn nicht chinesisch empfunden, so doch *à la chinoise* dekoriert. Die einzelnen Gegenstände verloren ihr Eigenleben und wurden Träger einer *Idee*. Deshalb findet man Chinoiserien vor allem im Kunsthandwerk und in der Architektur. Ihre Problematik geht über die Belange der Kunstgeschichte hinaus. Erstaunlicherweise fehlen aber gerade grundlegende gesellschaftliche und psychologische Arbeiten über diese Zeit. So müssen wir uns hier darauf beschränken, einen möglichst vielfältigen Überblick zu geben. Es geht dabei nicht so sehr um die einzelnen Kunstwerke – gerade bei der Chinoiserie liegen geistreiche Eleganz und Trivialität nahe beisammen –, sondern darum, das Phänomen als Ganzes, den Reiz und den Wert dieser Kunst zu zeigen, die in so aussergewöhnlicher Weise mit dem Alltag wie auch mit dem festlichen Leben verbunden war.

Die Porzellanpagode von Nanking
Aus Johann Bernhard Fischers von Erlach
«Entwurff Einer Historischen Architectur»,
Wien 1721



Chinesische Architektur wurde im 16., vor allem aber im 17. Jahrhundert durch die Beschreibung Chinareisender und der Jesuitenmissionare in Europa bekannt. Wie spärlich die Information war und wie sehr der Phantasie freier Lauf gelassen wurde, zeigt sich an den wenigen Beispielen «chinesisch» beeinflusster Architektur im 17. Jahrhundert. Diese ersten Zeugnisse stammen aus Frankreich, wo der prachtliebende Sonnenkönig sich gerne mit den legendären Monarchen des himmlischen Reiches verglich. Das erste Trianon, *Trianon de porcelaine* genannt, wurde auf Befehl Ludwigs XIV. für die königliche Geliebte, Madame de Montespan, nach Plänen des Architekten Le Vau in wenigen Monaten 1670 bis 1671 in Versailles erbaut. Von Chinoiserie im eigentlichen Sinne kann hier noch nicht gesprochen werden, denn wenn auch der ganze Bau skurril und wie ein Fremdkörper in der klassisch gesinnten Welt von Versailles anmutet, so erinnert auch gar nichts an das Vorbild der Pagode von Nanking. Die Eigenheit dieses Lusthauses bestand darin, dass es aussen vollständig mit gemalten Fayenceplatten ausgelegt war, die man in Delft, Nevers und Rouen bezogen hatte. In Eile gebaut, überlebte dieser Bau die Ungnade der königlichen Mätresse nur kurze Zeit, wurde abgerissen, und an seiner Stelle errichteten Mansart und Robert de Cotte das heute noch bewunderte grosse Trianon. Die propagandistischen Schriften eines Felibien etwa sorgten dafür, dass auch das *Trianon de porcelaine*, wie die Versailler Anlage überhaupt, einen grossen Einfluss auf ganz Europa ausübte. So kam es, dass im 18. Jahrhundert jedes europäische Schloss mindestens seinen chinesischen Salon, wenn nicht einen chinesischen Pavillon besass. Auch das Lustschloss Marly unweit von Versailles geht auf ein chinesisches Anlageschema zurück. Nirgends hatte man nämlich in Europa vorher ein Schloss erbaut, das aus einem Hauptgebäude bestand, um welches sich zahlreiche kleinere Gästepavillons scharten, das Ganze inmitten eines traumhaften Parkes errichtet. Leider sind diese beiden frühen Vertreter der Architekturchinoiserie seit langem verloren.

Zum Durchbruch einer wirklichen chinesisch beeinflussten Architektur dienten zwei grossartig angelegte Bücher des 18. Jahrhunderts, die bis ins 19. Jahrhundert hinein die Marksteine der Architekturchinoiserie geblieben sind, die Werke von Fischer von Erlach und von Chambers.

Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723) publizierte nach langjähriger Vorbereitung seinen monumentalen «Entwurff Einer Historischen Architectur». Das dritte Buch war den islamischen, neupersischen, indischen und auch chinesischen Bauten gewidmet. Hier in den grossartigen Kupferstichen, etwa der Porzellanpagode von Nanking, fanden die Architekten des 18. Jahrhunderts ein Vorbild für ihre eigenen Phantasiegebilde. Bibliothekskataloge der besten und berühmtesten Baumeister des 18. und 19. Jahrhunderts enthalten alle das enzyklo-

Sinesische Lustberge
Aus Johann Bernhard Fischers von Erlach «Entwurff Einer Historischen Architectur», Wien 1721



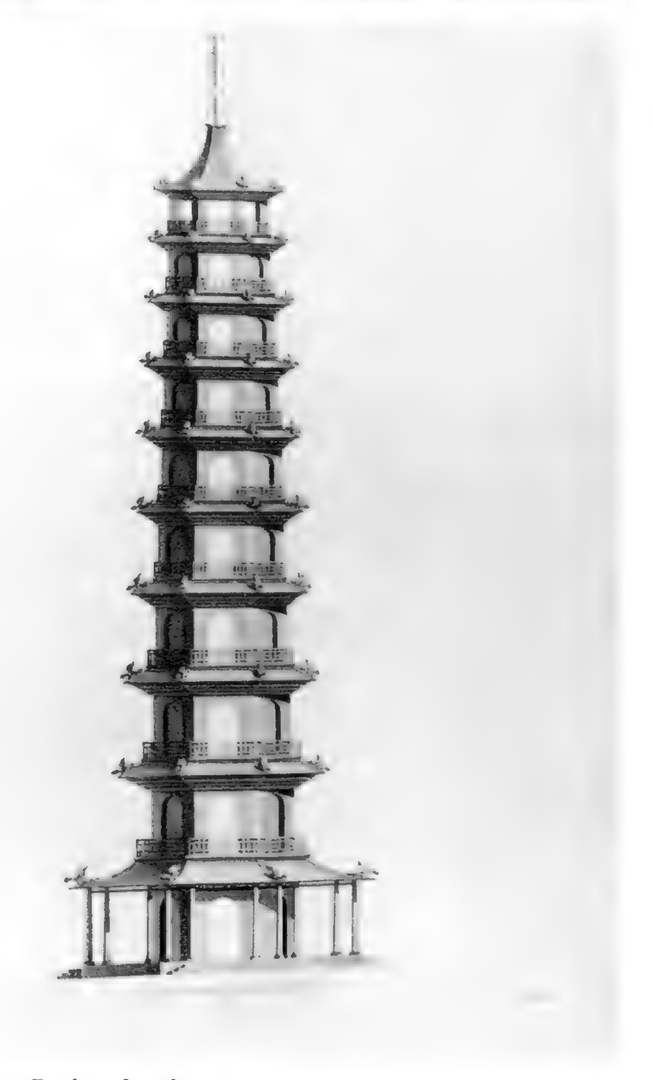
Sinesische Pagode aus demselben Werk







Denis Le Camus: Pagode von Chanteloup bei Amboise. Um 1775



Pagode von Kew Gardens, London
Erbaut 1761/62. Aus William Chambers' Werk über Kew Gardens

Charles de Wailly: Drei Entwürfe für chinesische Pavillons, Schloss Menars. 1772 Blois, Archives départementales







pädische Werk Fischers. Einen direkten Einfluss hatten Fischers chinesische Architekturblätter auf verschiedene Baumeister des süddeutschen und böhmischen Raumes, wo geschwungene Pagodendächer, chinesische Fenster usw. zu obligaten Elementen der Rokokoarchitektur wurden.

Bedeutend wirklichkeitsgetreuer waren die verschiedenen Bücher des Engländers William Chambers. Chambers hatte in seiner Jugend China bereist, war dank seiner Freundschaft mit französischen Jesuitenmissionaren bis in die innersten Gebäude des Kaiserpalastes in Peking gelangt. Nach England zurückgekehrt, setzte er seine zahlreichen Skizzen in grosse Kupferstiche um und publizierte zwischen 1755 und 1772 zahlreiche Werke über chinesische Architektur, denen auch auf dem Kontinent ein grosser Erfolg beschieden war.

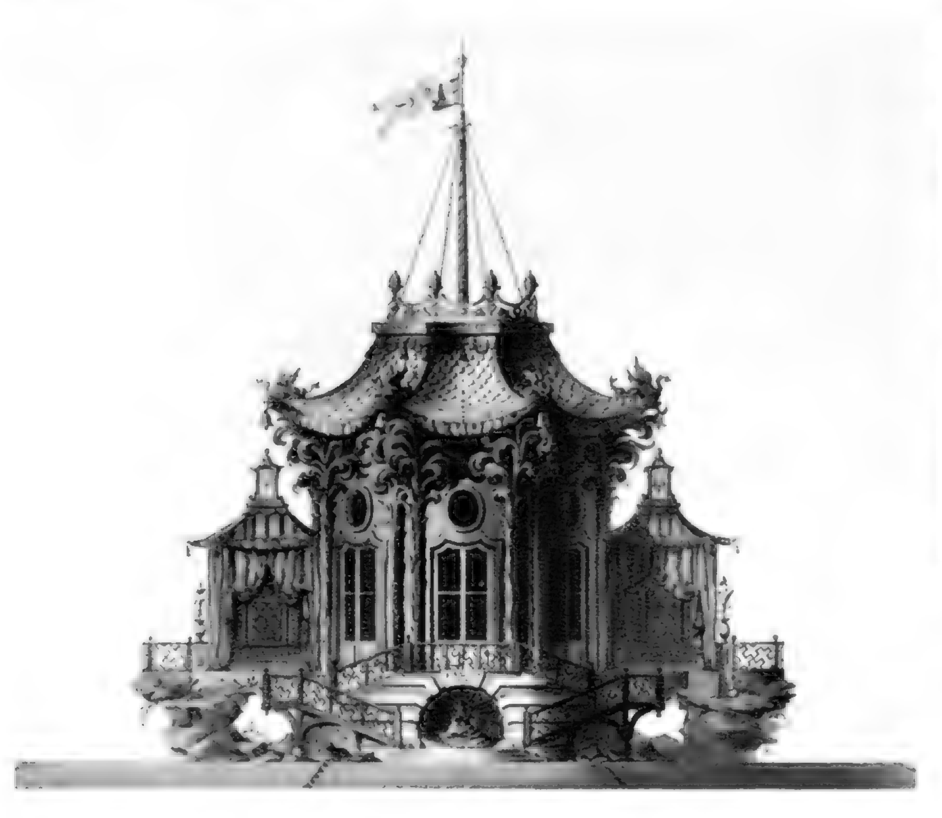
Nach Vorlagen von Sir William Chambers liess die Herzogin von Wales 1762 die heute noch bestehende Pagode von Kew errichten. Diese wurde damals als wahre Kopie eines chinesischen Vorbildes gewertet und bewundert.

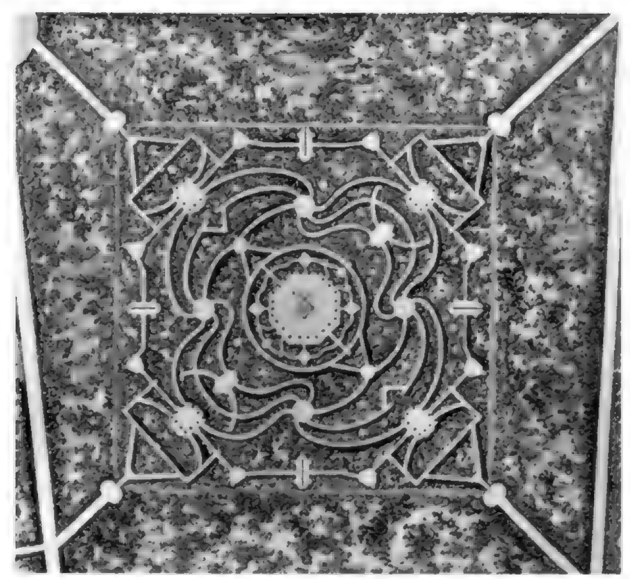
Chambers' Ruhm gelangte bis nach Frankreich und Italien, wo seit den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts chinesische Lust- und Gartenpavillons sehr häufig gebaut wurden. Zu wahren chinesischen Bauten wie in England kam es hier jedoch sehr selten. Eine Ausnahme bildet die Pagode von Chanteloup, die ein typisches Chinoiserienprodukt des klassisch gesinnten Frankreich ist. Der Herzog von Choiseul, nach dem Tode von Madame Pompadour bei Ludwig XV. in Ungnade gefallen, liess sich zur gleichen Zeit wie in Kew Gardens von Denis Le Camus in seinem Schlossgarten von Chanteloup bei Amboise an der Loire eine Pagode errichten zu Ehren seiner im Exil treu gebliebenen Anhänger. Bezeichnend für den französischen Geschmack der Zeit ist die Tatsache, dass der Typus der chinesischen Pagode wohl vertreten war, aber deren Elemente recht klassisch blieben. Die Besucher jedoch waren fest überzeugt von der Wirklichkeitstreue eines solchen Turmes. Später folgte man Chambers' Vorbildern besser, und bis ins 19. Jahrhundert hinein wurden zahllose chinesische Häuschen errichtet. So kam es zu Charles De Waillys Schöpfungen für das Schloss Menars oder zu den chinesischen Zelten in Chantilly, die allesamt verschwunden sind. Die Mode der chinesischen Gartenhäuser griff um sich und hatte zur Folge, dass am Ende des 18. Jahrhunderts von Tsarskoe Selo bis Palermo, von Aranjuez bis Drottningholm reizende Gehäuse wie Pilze aus der Erde schossen.

François-Joseph Bélanger: Gartenarchitektur aus der Folie Saint-James, Paris. Um 1785
Aus: Krafft «Maisons de plaisance autour de Paris»



Hazon: Entwurf eines chinesischen Lusthauses für den Park von Schloss Menars. 1770





Chinesische Gartenanlage in Chantilly (Ausschnitt). Aus dem für Paul I. von Russland angefertigten Zeichnungsband von Chambé. 1784
Rechts der zentrale «Kiosque chinois» von Jeanteau, 1770, aus demselben Werk Chantilly, Musée Condé

Die ersten Vorstellungen chinesischer Gartenkunst wurden im Abendland durch die Motive auf Kunstgegenständen vermittelt. Die Phantasie der europäischen Künstler wurde beflügelt von den bizarren Felsen auf Lackarbeiten, von den spitzen Baumsilhouetten auf Paravents und von den stilisierten Blumen auf Porzellan. Betrachtet man Tapisserieentwürfe von Pillement, Malereien von Boucher oder Fresken des Tiepolo, genügt eine Palme, eine Brücke, eine seltsame Gartenlaube, um den Eindruck einer orientalischen Festdekoration zu geben – zur Evokation des mythischen China, wie es der Vorstellung des beginnenden 18. Jahrhunderts entsprach. Erstaunlich früh wurde in Mitteleuropa versucht, in die Regelmässigkeit klassischer Gartenanlagen wunderlich verschrobene Imitationen chinesischer Gartenarchitektur zu integrieren. Allerdings handelt es sich erst um zaghafte Vorboten einer Kunstmode, die sich bald über das Abendland ausbreiten sollte. Zu Unrecht sah man im chinesischen Garten nur eine seltsame Mode und deutete sie als kostspielige Phantasterei exzentrischer Herrscher.

Die Gartenkunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist eine Schöpfung, an der Kunst, Philosophie, Wirtschaft und Botanik gleichermassen teilhaben. Falsch wäre es auch, den chinesischen Garten allzusehr mit dem englischen in Verbindung zu bringen und ihn schliesslich allein aus einem neuen Verhältnis zur Natur zu erklären.

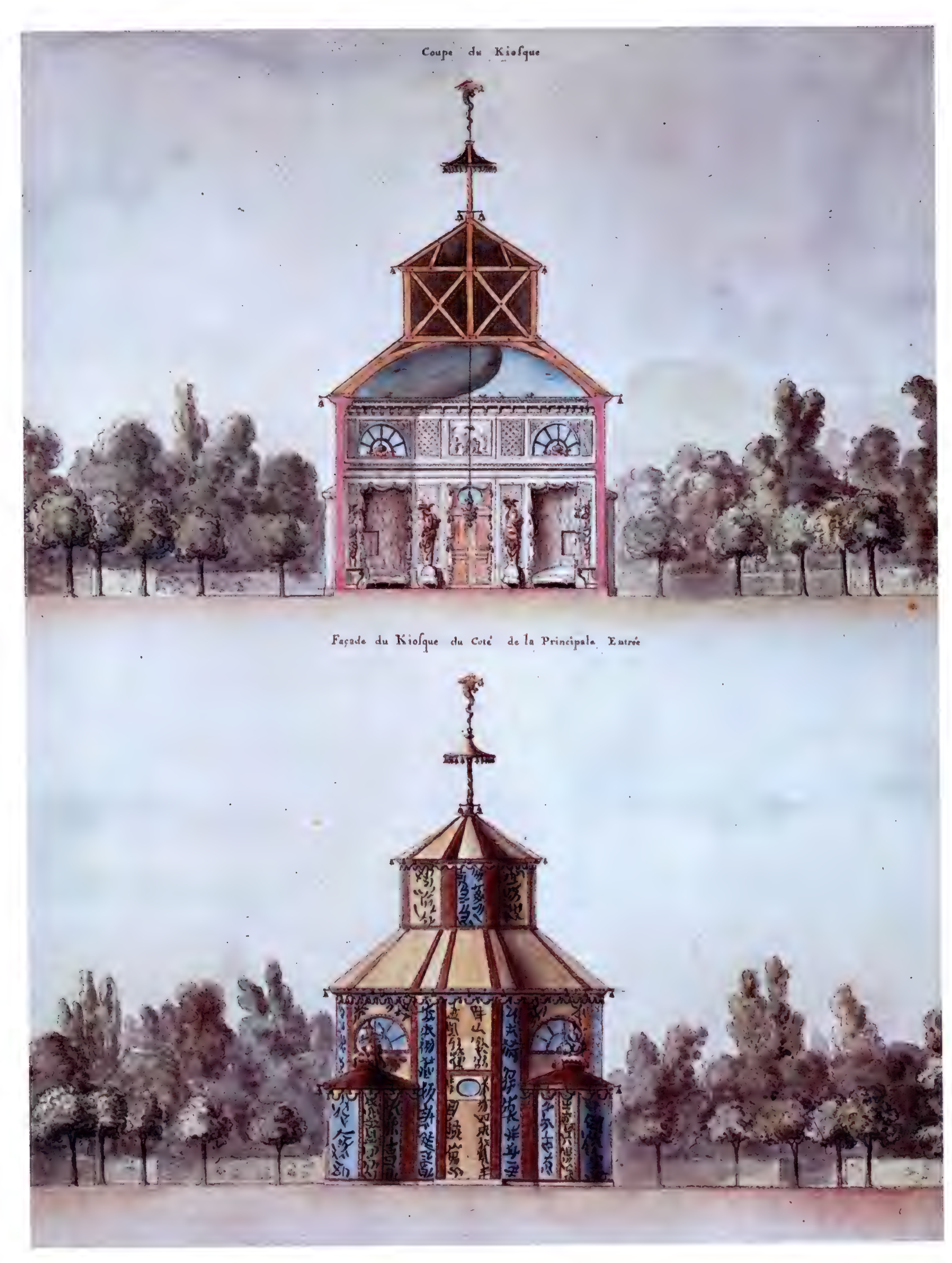
Dass man auf die chinesischen Gärten aufmerksam wurde, ist vor allem den jesuitischen Missionaren zu verdanken. Wichtig ist in diesem Zusammenhang ein Brief von Pater Attiret aus Peking (1743), der von einem Besuch im Yven-ming-yven (Garten der Gärten) im kaiserlichen Palast berichtet. Er beschreibt die Vielfalt der Naturszenen, Grotten, Wasserläufe, Hügel, Felsen und den dadurch ausgelösten Reichtum der Empfindungen. «Man sieht», schreibt er, «dass fast überall eine schöne Unordnung herrscht, eine Anti-Symmetrie. Es ist eine ländliche, natürliche Gegend, die man hier darstellen will.» Zum Zeitpunkt, da die Kritik an den grossen regelmässigen Perspektiven, an der abstrakten Strenge französischer Gartenkunst, vertreten durch Le Nôtre, einsetzte, konnte die Wirkung einer solchen Beschreibung nicht ausbleiben. 1757 beschrieb der englische Architekt William Chambers seine fernöstlichen Reiseeindrücke in den «Designs of Chinese Buildings». Zur gleichen Zeit baute er in Kew für die walisische Prinzessin Dovager eine Nachbildung der Pagode von Kanton, den Konfuzius-Pavillon, eine Brücke und eine Voliere. Ethnologische Beobachtungen treten an die Stelle der reinen Erfindung; und die Phantasie nährt sich nun von echten Vorbildern aus China. «Die Natur», sagt Chambers, «dient den Chinesen als Vorbild, und sie trachten danach, sie in all ihren Unregelmässigkeiten nachzuahmen.» Dieser Gedanke fand grosse Resonanz im Europa der Aufklärung. Der chinesische Garten gehört in der Folge zum Bildungsgut der Epoche.

Der Garten von Kew bringt im Aufbau der natürlichen Szenerie nichts Aussergewöhnliches; es gab im allgemeinen wenige Gärten rein chinesischer Art. Am nächsten standen dem Geist ihrer chinesischen Vorbilder einige Beispiele in Frankreich, die jedoch bald von Theoretikern wie dem Abbé Delille heftig kritisiert wurden. Bei F.-J. Bélanger, dem Architekten der Folie Saint-James und von Bagatelle, zeigt sich die radikale Wandlung der Auffassung am deutlichsten: *«Ce sont les chinois qui ont les premiers inspiré la vogue des jardins pittoresques, qui ne ressemblent pas à une carte mais à un tableau dressé en relief devant l'horizon.»* Er trägt hier eine neue Anschauungs- und Darstellungsweise der Landschaft vor, die sich völlig von der klassischen Perspektive entfernt. Damit regt er die Künstler an, Gärten durch den Aufbau von Silhouetten wie *tableaux* zu komponieren. In der Art der fernen Vorbilder versuchte man, die Natur nach neuen Gesichtspunkten zu ordnen. Auf kleinster Fläche führten Zickzackwege zu Grotten, kleinen Brücken, Automaten. Auserlesene Bäume und verschiedene Tierarten vervollständigten diese seltsamen Schöpfungen.

Aber schon bald fügte man weitere, durch andere Vorbilder angeregte Elemente hinzu. Die vom Prince de Ligne gerühmten *«abîmes heureux, horreurs pleines de charme, cavernes, ruines des chinois»* entsprachen nicht der landschaftlichen Eigenart der gemässigten Zone. Man suchte nach Abwechslung, behielt aber die Theorie und einige der chinesischen Motive bei. Nachdem man der klassischen Landschaft eine systematische Unregelmässigkeit aufgezwungen hatte, kehrte man nun zu der mehr literarischen Gestaltungsweise von Kent zurück. Den Willen zur Synthese illustriert schon der Titel der in Frankreich von Le Rouge veröffentlichten Hefte «Les jardins anglo-chinois». Erstrebt war eine immer stärkere Integration der Landschaft in die Gartenanlage. Zu diesem Zeitpunkt verlagert sich der chinesische Einfluss von der Landschaftsgestaltung auf die Gartenarchitektur. Der Schwerpunkt liegt auf Badehäuschen, Schaukeln, *Jeux de bague,* Hängebrücken, geschmückt mit Glöckchen und Flechtwerk, Drachen und grotesken Figuren. Beispiele eines eigentlichen Synkretismus sind die Pagoden und Pavillons in Menars, Chanteloup und in Isle-Adam, die inmitten dieser Gärten als architektonische Symbole des Orients an der Seite antiker Tempel und gotischer Ruinen stehen.

Doch wie im Désert de Retz, wo Monsieur de Monville ein kleines chinesisches Haus hatte bauen lassen, das selbst «der Kaiser von China schätzen würde», sind fast alle diese schmucken, zerbrechlichen, für den enzyklopädischen Geist des ausgehenden 18. Jahrhunderts so bezeichnenden Zeugen verschwunden.

Monique Mosser


Coupe du Kiosque
Façade du Kiosque du Coté de la Principale Entrée

Meissen-Figur eines Pagoden, Georg Fritzsche zugeschrieben. Um 1725
The Antique Porcelain Company



Zwei Meissen-Wackelpagoden «Famille Noire» Um 1730. Hartporzellan. H. 14,6 cm
The Antique Porcelain Company





Polychromer Pagode. Um 1730
Delfter Fayence. H. 14 cm
The Antique Porcelain Company

Versuche, chinesisches Porzellan nachzuerfinden, sind seit dem ausgehenden Mittelalter gemacht worden. In Venedig, Ferrara, Pesaro und Turin scheiterten sie. Einzig Florenz konnte für kurze Zeit am Ende des 16. Jahrhunderts ein keramisches Produkt herstellen, das, unter dem Namen Medici-Porzellan, eine gewisse Ähnlichkeit mit dem ostasiatischen Porzellan hatte. Etwa hundert Jahre später führten neue Versuche in Frankreich wieder zu gewissen Erfolgen, so in Rouen und in Saint-Cloud. Die treibende Kraft dieser Versuche war die Ökonomie, denn enorme Beträge wurden für die Befriedigung der Sammelleidenschaft verwendet. Zur Zeit des Merkantilismus war jeder Fürst bestrebt, die eigenen Kassen zu füllen. Johann Friedrich Böttger, eigentlich damit beschäftigt, Gold herzustellen, fand 1709 das Rezept des echten Porzellans, und 1713 konnte bereits mit der fabrikmässigen Herstellung begonnen werden. Nachdem man anfangs darauf bedacht gewesen war, auch malerisch den ostasiatischen Vorbildern möglichst nahe zu kommen, setzte die Chinoiseriephase um 1720 ein, als Johann Gregor Höroldt diesen Stil entwickelte und ihm zu einer besonderen Blüte verhalf. Mit ihm erlebte die Porzellanmalerei einen entsprechenden Aufschwung. Höroldt führte nur ausnahmsweise selber den Pinsel, beeinflusste aber durch seine Zeichnungen und Stiche die Produktion Meissens wesentlich.

Wie auf der hier abgebildeten Vase setzte man reizende Chinesen in idyllische Landschaften, die die Sammler der ganzen Welt ergötzten. Neben dem Geschirr wurde die figürliche Plastik im 18. Jahrhundert zu einem bevorzugten Schöpfungsgebiet des Porzellans. Einige der bedeutendsten Porzellanmodelleure, so Kändler, Linck und Beyer, schufen zuerst vorbildgetreu Pagoden oder sonstige chinesische Figuren. So das abgebildete Musikerpaar, das trotz des bescheidenen Formates zu den besten Produkten der Rokokoplastik überhaupt gezählt werden kann. Die ausgezeichnete Qualität des europäischen Porzellans erlangte solche Anerken-

Meissen-Teekännchen. Körper in Form von aneinandergefügten Bambusstangen. Um 1726 ▶
The Antique Porcelain Company



Friedrich Elias Meyer: Malabarenpaar mit Musikinstrumenten. Um 1755
Meissen-Hartporzellan. H. 31 und 33 cm
The Antique Porcelain Company



Messer-Garnitur mit «Chinesen-Griffen»
Um 1740. Weichporzellan. L. 24,5 cm
The Antique Porcelain Company



nung, dass China im 19. Jahrhundert selbst europäische Objekte dieser Gattung einführte und im Chinoiseriestil dekorierte Stücke gar bevorzugte.

Chinesische Vorbilder wurden dem europäischen Formgeschmack angeglichen. Davon zeugt etwa die kleine Teekanne aus Meissen, deren chinesisches Vorbild im Kunstgewerbemuseum in Hamburg erhalten geblieben ist. Neben der eigenen europäischen Entwicklung führte man während des ganzen 18. und 19. Jahrhunderts durch die Ostindischen Kompanien Riesenmengen an ostasiatischem Porzellan ein. Besonders kostbare chinesische Stücke wurden in vergoldeter Bronze gefasst und zum Teil sogar zu Kunstgegenständen umgebildet, die vollkommen verschieden von ihrem ursprünglichen Charakter waren. Gerade auf diesem Gebiet konnte die Chinoiserie ihrer Phantasie freien Lauf lassen. Davon zeugen heute noch zahlreiche Objekte, deren Entstehungsort meist Paris gewesen ist.

Chinoiseriemotive wurden im 18. Jahrhundert so bekannt, dass auch weniger kostbare Materialien als Porzellan zu Trägern dieser beliebten Szenen wurden. Beinahe alle Fayence-Manufakturen schufen für die Ausschmückung von Geschirr oder Kachelöfen Chinoiseriedekors, die den Geschmack an der Chinoiserie in jeder Bevölkerungsschicht förderten.



◄ Johann Gregorius Höroldt:
Meissen-Deckelvase mit Chinoiserien
Um 1725. Hartporzellan. H. 33 cm
The Antique Porcelain Company

Platte mit polychromer Malerei. Um 1740
Rouen-Fayence. Genf, Musée de l'Ariana





Paul de Lamerie: Silberne Teedose. 1747
London, Goldsmiths Hall Collection

Zahlreiche Kunstgattungen, die niemals echte chinesische Vorbilder gehabt hatten, erlagen der Chinoiseriemode. Bronzeplastik, Kaminböcke, Kerzenstöcke, Appliken und Uhrengehäuse wurden in chinesischem Stil geschaffen, um das Bild eines Kabinetts abzurunden und zu vervollständigen. Sogar im Silber kam es im Zusammenhang mit dem Teekult zu erstaunlichen Produktionen. So gab der französische Silberschmied François-Thomas Germain einer Teekanne das karikierte Aussehen eines Pagoden, während Paul de Lamerie in London Teebüchsen mit Chinoiseriedekor versah. Gerade diese Objekte fanden Abnehmer in Asien, so etwa auch der abgebildete Uhrenautomat, der als Chinoiserie für den Orient selbst entstand.



François-Thomas Germain:
Silberne Teekanne mit Réchaud. 1762
Lissabon, Museu de Arte Antiga

◀ **Johann Melchior Dinglinger: Emaildose mit Wackelpagode, geschmückt mit Gold, Silber und Edelsteinen. Um 1680 The Antique Porcelain Company**

Lack-Panneaux aus dem Hôtel de Richelieu, Paris. Um 1725. Paris, Musée Carnavalet





◀ Einzig unter dem Mäzenatentum eines prachtliebenden Fürsten wie Augusts des Starken von Sachsen konnten sich Goldschmiede der Art der drei Dinglinger entfalten. Der berühmteste, Johann Melchior, schuf für den Dresdener Hof erstaunliche Kunstwerke, wovon das berühmteste eine Art Chinoiserie ist: der «Hofhalt des Grossmoguls» (1701–1709), ein Tafelaufsatz, dessen Umfang, Kostbarkeit und seltsame Beschaffenheit das Aussergewöhnlichste darstellen, das je aus den Händen eines Goldschmieds hervorging.

Unter den zahlreichen Fassungen chinesischer Arbeiten, die im 18. Jahrhundert in Paris, London und Dresden geschaffen wurden, ist Dinglingers sogenannte «chinesische Dose» wohl die berühmteste. Zahlreiche weniger kostbare Arbeiten dieser Art wurden in Dinglingers Werkstätten hergestellt, so auch die hier abgebildete kleine Pyramide aus Bergkristall mit einem hockenden Pagoden.

Zu den in Europa am meisten bewunderten Chinatechniken muss der Lack gezählt werden. Wie es auch beim Porzellan der Fall war, wurden von den ostindischen Kompanien zahlreiche Kabinette und Lackparavents nach Europa importiert, aber gerade diese Arbeiten erreichten selten die europäischen Häfen, da die Seeluft für sie besonders schädlich war. Obwohl man in Europa die Lacktechnik Chinas nicht nachahmen konnte, entwickelten Italiener und Franzosen schon im späten 16. Jahrhundert Maltechniken, die, wenn auch schlechte, Imitationen erlaubten.

Die Chinoiserien hatten den echten chinesischen Arbeiten gegenüber den Vorteil, europäische Szenen mit asiatischen mischen zu können und auch unabhängig von der Grösse zu sein. Da das chinesische Kabinett in keinem französischen oder italienischen Haus des 18. Jahrhunderts fehlen durfte, war man geradezu gezwungen, Imitationen von Lackwandungen anzufertigen, wären doch echt chinesische Elemente viel zu teuer gewesen. Man ging in Italien so weit, Lackimitationen selbst wieder zu imitieren, etwa mit Hilfe ausgeschnittener, aufgeklebter und gefirnisster Stichelemente *(lacca povera* oder *contrafatta).* Gegen 1730 waren die Gebrüder Martin in Paris für ihre Lackarbeiten weltberühmt, wurden jedoch bald vom Lütticher Künstler Dagly überholt, der im Badeort Spa in den Ardennen eine wahre Manufaktur für Lackarbeiten führte. Lackiert wurde nicht nur Holzgetäfer, sondern auch Leder, Presskarton, Elemente für Karossen, bis zu den kleinsten Nippes, die als Andenken an den damals so berühmten Badeort mitgenommen wurden. Wir bilden hier zwei grosse, heute im *Musée Carnavalet* in Paris aufbewahrte Lackgetäfer ab, welche um 1730 für den prachtliebenden Herzog von Richelieu, dessen Pariser Haus sie einst schmückten, entstanden. Als 1755 Voltaire sein «Orphelin de la Chine» Richelieu widmete, dachte er vielleicht an den schönen Salon der *Place Royale,* wo der grosse Mäzen viele Chinoiserien angesammelt hatte und damit den allgemeinen Geschmack für Chinoiserien förderte.

In Goldbronze gefasste chinesische Porzellanvase, in Paris zu einer Fontäne umgebaut. Sockelschmuck in Meissen-Porzellan Paris, Musée des Arts décoratifs

Noël Hardivilliers: Goldene Schnupftabakdose mit Emailmalerei. 1735





«Girl in a swing». Chelsea-Dose mit Goldmontierung. Um 1748 Weichporzellan. H. 6,4 cm The Antique Porcelain Company

Zwei Chinoiserie-Kerzenständer aus Paris. Um 1745. Goldbronze. H. 22 cm The Antique Porcelain Company

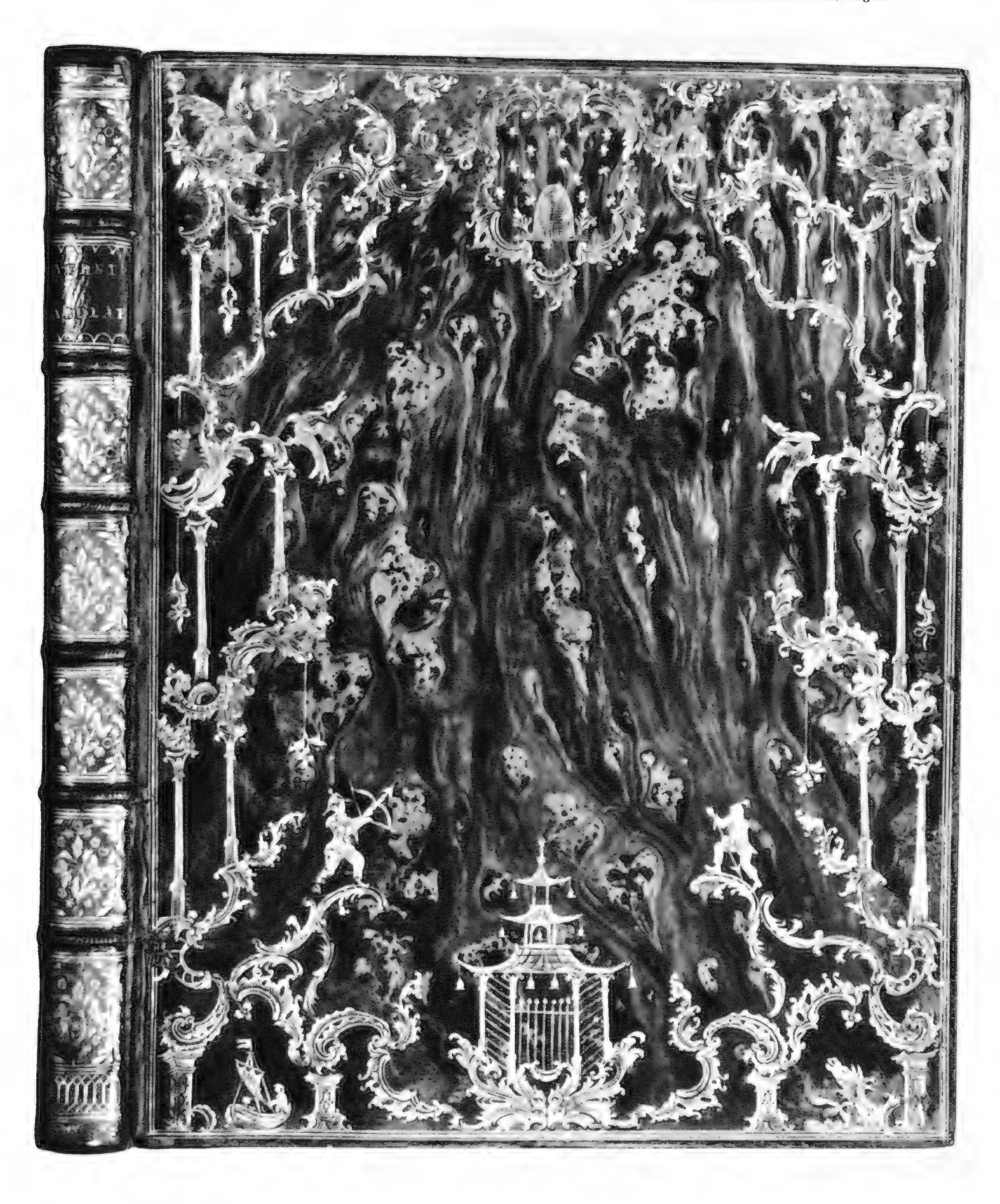






Jacques Caffieri: Bronzene Kaminböcke Um 1765. H. 41 cm Lyon, Musée des Arts décoratifs

Englischer Bucheinband für «Gabrielis Faerni Cremonensis fabulae» 1770. Musée de Mariemont, Belgien







Robert Adam: Chinesisches Bett
Um 1750/54. Osterley Park, London

Louis-XV-Poudreuse. Um 1770
The Antique Porcelain Company



Merkwürdigerweise ist Frankreich in der Schaffung von Chinoiseriemöbeln gegenüber England und Italien stets im Rückstand geblieben. Im 18. und frühen 19. Jahrhundert wurde in Italien chinesisches Mobiliar von ausgesuchter Phantasie entworfen, das im klassisch gesinnten Frankreich kaum geduldet worden wäre. Dazu kam in Italien die Vorliebe für lackierte Möbel, die ohnehin zur Chinoiserie verleiten konnte. Unter dem Einfluss von Sir William Chambers entwickelte Thomas Chippendale in England chinesisches Mobiliar, das, wie auch Chambers' Architekturentwürfe, den Vorbildern in China recht nahe stand. Raffiniert ausgeschnittene Rückenlehnen wurden angefertigt, Kabinette und Bibliotheksschränke Architekturmodellen gleich gebaut. Diese englischen Möbel der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fanden auch auf dem Kontinent Gefallen, wurden in grosser Zahl exportiert, aber auch imitiert; gewisse extreme Schöpfungen wurden allerdings stets nur in England geschätzt. Dort waren der Phantasie keine Grenzen gesetzt, so etwa beim für Mrs. Fitzherbert in Brighton geschaffenen chinesischen Bett.

Die Anglomanie, die nach dem Siebenjährigen Krieg Europa überflutete, führte auch in Frankreich zu Imitationen englischen Mobiliars, obwohl bis anhin die künstlerische Beeinflussung, gerade auf diesem Gebiet, einseitig gewesen war. Georges Jacob schuf damals chinesisches Mobiliar von höchster Qualität, das aber keinen weiteren Einfluss ausübte. Möbelschreiner wie Topino oder David Roentgen schmückten ihre furnierten Möbel mit chinesischen Szenen, die in ganz Europa bewundert und geradezu hektisch von Katharina der Grossen gesammelt wurden. Durch den Import echten chinesischen Mobiliars im 19. Jahrhundert wurde die Chinoiserieproduktion in Europa bedeutungslos und kam rasch aus der Mode.

Chinesische Vitrine
aus Thomas Chippendales «The Gentleman & Cabinet-Maker's Directory», London 1754



Chinesische Stühle aus demselben Werk

Hoher unterteilter Spiegelrahmen aus demselben Werk

Damenrobe aus Zürich. Um 1760/65
Gelbe Atlasseide, bunt broschiert
Zürich, Schweizerisches Landesmuseum



Die allgemeine Beliebtheit der Chinoiserien als Dekorationselement lässt sich auf Textilien schon im späten 17. Jahrhundert, hauptsächlich aber in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nachweisen. Unter den Kostbarkeiten, welche die Schiffe der verschiedenen Ostindischen Handelskompanien nach Europa brachten, befanden sich oft auch Seidenstoffe aus China. Diese erfreuten sich vor allem am französischen Hof grosser Beliebtheit. Die Marquise de Pompadour soll den Import chinesischer Damaste durch die *Compagnie des Indes* sehr begünstigt haben. Sie hat damit auch die chinesische Mode unterstützt. Für die Seidenfabrikanten Europas bedeuteten diese Importe eine spürbare Konkurrenz. Der Beliebtheit der orientalischen Formen Rechnung tragend, suchten sie daher die chinesischen Seidendamaste in eigener Produktion zu imitieren. So weichen nach 1690 die regelmässig verteilten Schmuckformen der Stoffbahnen einer betonten Asymmetrie aus kantigen und zackigen Gebilden, die sich mit vegetabilen Formen vermischen. Das Dekor dieser meist mit Gold- und Silberfäden broschierten Damaste aus dem frühen 18. Jahrhundert ist für die europäische Formensprache so ungewohnt und schwer zu umschreiben, dass man sich heute auf den Namen «bizarre Seiden» geeinigt hat. Mit den bizarr-abstrakten Stoffen lieferten die europäischen Seidenmanufakturen eine eigenwillige und selbständige Interpretation der durch den vermehrten Import bekannt gewordenen neuen exotischen Formen. Sie können als phantastischer Auftakt vor dem Auftreten der eher gemässigten und kleinteiligen Chinoiserien in den französischen Seidenstoffen angesehen werden.

Das Einfügen chinesischer Figuren in das Stoffdekor Frankreichs wird Jean Revel (1684–1751), der ab 1730 in Lyon als Zeichner tätig ist, zugeschrieben. Mit dem Auftreten Revels als führender Künstler im Dienste der französischen Seidenindustrie beginnt sich dort ein neuer naturalistischer Stil abzuzeichnen. Grosse, schwere Blüten und Früchte, knorrige Äste, aus denen überreife Granatäpfel hervorwachsen, überziehen in bunten Farben die Stoffbahnen. In solche Frucht- und Blütenranken setzt Revel nach 1730 erstmals chinesische Figuren, Drachen und Architekturstücke; das heisst, die französischen Seidenstoffe nehmen die Chinoiserien als Dekorationselement erst auf, nachdem sie längst vertrautes Formengut des übrigen Kunstgewerbes geworden waren.

Auf die Neuerungen Jean Revels geht eine rote Seidentapete mit szenischen Darstellungen aus dem Leben der Chinesen zurück. Die Tapete befindet sich heute in der Abegg-Stiftung Bern in Riggisberg; einen gleichen Stoff bewahrt das *Victoria and Albert Museum* in London auf. Unbeschwert und heiter bewegen sich hier chinesische Figuren und Tiere zwischen chinesischen Architekturstücken und exotisch anmutenden Pflanzen. Abgesehen von der ausgewogenen Stoffeinteilung und der dezenten Farbgebung stellen diese

«Le Prince en Voyage», Tapisserie aus Beauvais. 1725–30
Paris, Sammlung Dario Boccara



Tapeten eine ausserordentliche Leistung der französischen Webekunst dar, indem sie eine Stoffbreite von 75 cm aufweisen. Da die Lyoner Seidenstoffe des 18. Jahrhunderts in der Regel nicht breiter als 54 cm sind, muss angenommen werden, dass diese Tapete ein besonderer Auftrag war, der auf einem eigens hergerichteten Webstuhl fabriziert wurde.

Die Chinoiserien waren nicht nur den Tapetenstoffen vorbehalten. Das Schweizerische Landesmuseum besitzt eine Damenrobe aus gelber Atlasseide mit bunt broschierten Pagoden, chinesischen Fahnen, verschiedenen Vögeln und exotisch wirkenden spitzblättrigen Pflanzen. Der Stoff ist vermutlich in Italien gewoben worden. Die überlieferte Herkunft der eleganten Robe mit Watteau-Falte und kurzer Schleppe belegt, dass die Chinoiserien im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts auch von der Zürcher Modewelt aufgenommen worden sind.

Lange Zeit vor dem Auftreten der ersten Chinoiserien in den französischen Seidenstoffen begegnet man chinesischen Szenen auf Tapisserien. Zu den erfolgreichsten Serien der Manufaktur in Beauvais zählt die sogenannte «tenture chinoise». 1692 notierte der damalige Leiter der Manufaktur Philippe Béhagle (1684–1711) «un dessin chinois fait par quatre illustres peintres». Angesehene Künstler lieferten demnach den Manufakturen Anregungen und Skizzen, die dort in Wirkereien umgesetzt wurden. Zur Folge der *tenture chinoise*, die bis 1730 mehrmals wiederholt worden ist, gehört auch der Teppich mit Darstellung eines chinesischen Fürsten aus dem Pariser Kunsthandel. Von vier Dienern wird der Fürst auf seinem Thron getragen, der von einem geschmückten Baldachin überdeckt ist. Die Standarten des berittenen Gefolges zeigen Drachen und fremdartige Schriftzeichen. Links bietet die Tapisserie einen Ausblick auf einen chinesischen Tempelbezirk. Architektur und Gewandung der Figuren sind zwar betont chinesisch gehalten, Komposition und Aufbau sowie die Gestik der Figuren in dieser Arbeit sind so der Tradition französischer Tapisserien verpflichtet, dass der Fürst und sein Gefolge eher wie verkleidete Franzosen in einem orientalischen Garten wirken.

Zu einer zweiten *tenture chinoise* lieferte 1742 kein Geringerer als François Boucher der Manufaktur von Beauvais Vorlagen. Es sind dies die kleinen Ölbilder, die sich heute im *Musée des Beaux-Arts* in Besançon befinden. Solche von Künstlerhand ausgeführten Skizzen mussten in der Manufaktur von eigens dazu angestellten Malern auf grosse Kartons umgezeichnet werden. Erst diese Kartons dienten den Wirkern als direkte Vorlage. Durch das zweifache Umsetzen verliert die erste Vorlage jeweils an Frische. Diese ist in den kleinen Ölbildern Bouchers noch fassbar, wo er in Genreszenen die Mode der Chinoiserie aufgreift, ohne dabei ins echt chinesische Detail zu gehen. *Anna Rapp*

François Boucher: Chinesische Figuren
1731. Zwei Stiche nach Antoine Watteau
Paris, Bibliothèque Nationale,
Cabinet des Estampes





Das chinesische Orchester. Olbild,
Jacques de Lajoue zugeschrieben
Pasadena, Norton Simon Foundation

Jean-Baptiste Pillement: Supraporte
Um 1750. Öl auf Holz
Paris, Musée des Arts décoratifs



Die Novembernummer des *«Mercure de France»* von 1731 enthielt folgendes Inserat: «Es werden 30 Stiche einer Folge angeboten, die die berühmtesten Malereien Antoine Watteaus im Schloss der Muette darstellen.» Dieses Inserat weist nicht nur auf das grosse Unternehmen von Jean de Jullienne, das ganze Œuvre von Watteau in Stichen herauszugeben, sondern auch auf den wachsenden Publikumsgeschmack für Chinoiserien. Watteau selbst hatte seine heute verlorenen Malereien chinesischer und tatarischer Figuren vermutlich zwischen 1710 und 1716 im Schloss der Muette ausgeführt, als dieses prunkvolle und modisch eingerichtete Haus noch in Fleurian d'Armenonvilles Besitz war. Heute wissen wir, dass Watteau frei nach einer chinesischen Zeichnungsvorlage gearbeitet hatte. Zwölf der erwähnten Stiche wurden von Boucher selbst gestochen, unmittelbar nach dessen Rückkehr aus Italien. Diese Arbeit mag ihm den Antrieb zu eigenen Chinoiseriekompositionen gegeben haben. Jedenfalls blieb Boucher zeitlebens als Sammler und Künstler ein treuer Anhänger der Chinoiserie. Sowohl im «Déjeuner» (Louvre) von 1739 wie im Porträt seiner Frau (Frick Collection, New York) von 1743 treffen wir dieselbe kleine Porzellanfigur eines Pagoden an. In den folgenden Jahren spezialisierte sich Boucher geradezu auf die Chinoiserie, was von Zeitgenossen schriftlich belegt ist. 1740 liess er seine chinesischen Allegorien der fünf Sinne von Huquier stechen.

1742 stach Huquier noch weitere neun Szenen nach den Bildern, die als Vorlage zu einer Tapisseriefolge von Beauvais dienten (Hochzeit, Festmahl, Jagd, Fischerei, Tanz, Markt, Neugier usw.). 1747 führte Boucher im Auftrage von Madame de Pompadour im Schloss Bellevue zwei grossartige Supraporten aus, 1748 stach Aveline weitere Folgen nach Boucher.

Ausser diesen Aufträgen für den Adel hielt die Chinoiserie Bouchers aber auch bei Handwerkern und Kaufleuten ihren Einzug. Ein Apotheker liess chinesische Figuren in seinem Laden malen, ein Tuchhändler schmückte sein Geschäft mit gemalten Satinbahnen.

Als Ludwig XV. den Maler Pater beauftragte, für die Galerie seiner Privatgemächer Szenen aus fremden Jagden darzustellen, wurde auch die chinesische nicht vergessen. Man sah den Kaiser von China auf dem Thron, zuschauend, wie Tiger und Löwe ein-

François Boucher: Der galante Chinese
Kopenhagen, Sammlung David



gesperrt wurden. Der getreuen Wiedergabe der Wirklichkeit zog man Szenen vor, die der Phantasie entsprangen oder der Märchenwelt entnommen waren.

In Bouchers Darstellungen von Chinesen ist die Bemühung sichtbar, möglichst nahe an die Wirklichkeit heranzukommen. Daneben erlaubte er sich aber auch viele Freiheiten, wenn es darum ging, Chinoiserie in ein rein dekoratives Ensemble einzugliedern, so wie es beim abgebildeten «Handkuss» der Fall ist. Die Welt der Dekoration fand einen Meister in Christophe Huet, der vermutlich 1735 den grossen und kleinen Affenzyklus malte. Chinesen mit Affen in Verbindung zu bringen geht auf Jean Berain zurück, dem diese gnomenhaften, verspielten Wesen gut in seine Arabesken und Girlanden hineinpassten. Um 1750 finden wir immer noch Affenszenen zusammen mit Chinoiserien in den wunderbaren Malereien, die Huet im *Hôtel de Rohan* ausführte, und zwar in einem Raum, der aufgeklärten Prälaten auch als Kapelle diente! Szenen von chinesischen Kinderspielen wurden umrahmt von Groteskenornamenten, in welchen sich Affen amüsieren.

Die zahlreichen Stichfolgen, die in jener Zeit noch publiziert wurden, zeugten von deren Beliebtheit beim Publikum. So stach Aveline chinesische Ornamente nach Mondon; 1740 entwarf Lajoue für Basan eine grosse Folge, worunter die Reverenz, die Aufmerksamkeit, das Gespräch, die Unterhaltung zu den bedeutendsten zählen. Hier stösst wildeste Rocaille mit wirklichkeitsgetreuen Darstellungen zum Beispiel von Fischen und Gesteinen zusammen. Ebenso verhält es sich mit der später entstandenen und Lajoue zugeschriebenen Folge der verschiedenen chinesischen Tätigkeiten, wie der Musik und der Teeblätterlese, welche freie Interpretation nach Bouchers Themenstellung sind. Pillement, Coqueret, La Roche, Frédou oder Prévot schufen immer wieder neue Variationen von Cathay. Aveline liess noch nach 1770 Stiche nach Pillements Vorlagen ausführen. 1761 bestellte Maria Leszinska einen kleinen Atelierraum, der mit Chinoiserien in Vernis Martin dekoriert wurde. Die Komposition jener Bilder ist leider verloren, aber sie stellt einen der letzten Ausläufer dieser Kunst dar.

Marianne Michel

François Boucher: Vorlagen zu den Tapisserien
«Die fünf Sinne» aus Beauvais. 1742
Besançon, Musée des Beaux-Arts









Christophe Huet: Detail aus dem «Cabinet des Singes». Um 1750 Boiserienmalerei. Paris, Hôtel de Rohan





◄ **Christophe Huet: Detail aus dem «Cabinet des Singes». Um 1750 Boiserienmalerei. Paris, Hôtel de Rohan**

Christophe Huet: Wandschmuck des Salons Chinois im Schloss Champs

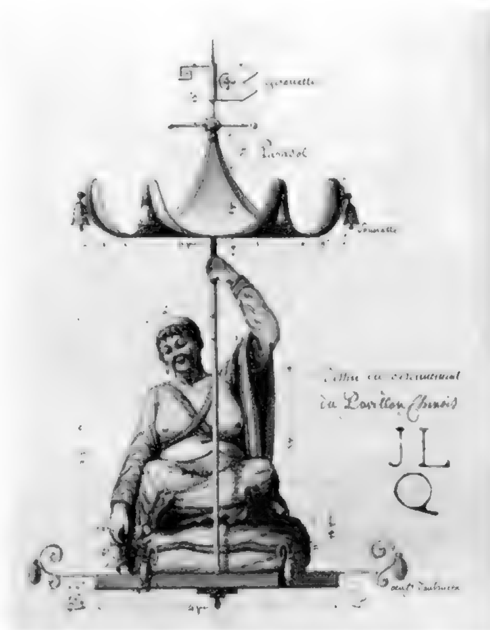


◀ **Von Genfer Uhrmachern im Atelier von James Cox, London, gebauter Uhrenautomat, 1810 für einen asiatischen Prinzen hergestellt Genf, Musée de l'Horlogerie et de l'Emaillerie**

L. C. Carmontelle und J.-J. Lequeu: Das chinesische Karussell im Park von Monceau. Um 1775 Basel, Privatbesitz

Kaum ein Gebiet konnte der Chinoiserie ein besseres Ausbreitungsfeld bieten als Feste und Spiele. Das Bild des schwer arbeitenden Ameisenvolkes kam erst mit dem 19. Jahrhundert auf. Die europäischen Bewunderer Chinas in früheren Zeiten waren fest davon überzeugt, dass seine Bewohner ihre Zeit mit Musse und Spiel vertrieben.

Das idyllische Bild Chinas, die Friedfertigkeit seiner Bewohner, die gerechte Regierung eines weisen Herrschers, der Anreiz des Exotismus, all diese Züge boten einen idealen Anlass, Hoffeste in Europa chinesisch zu gestalten. Wie fremd China in der Mitte des 17. Jahrhunderts noch war, zeigte ein «divertissement chinois», aufgeführt am Hof der Tuilerien in Paris als Karnevalsbelustigung des jungen Ludwig XIV.: Chinesische Dominos traten zusammen mit Schauspielern der italienischen Komödie auf. Ganz anders war es bei dem Karnevalsball 1685. Der König, als Kaiser von China auftretend, eröffnete das Fest in einem Saal, der eigens zu diesem Anlass in chinesischem Stile hergerichtet worden war. Einen dauernden Eindruck hinterliess ein grosses chinesisches Fest, das im Januar 1700 im Lustschloss Marly organisiert worden war. Marly bot das ganze 18. Jahrhundert hindurch den geeigneten Rahmen für Feste mit chinesischem Motto. 1700 war Jean Berain, Leiter der *Menus-Plaisirs* und Kostümentwerfer am französischen Hof, beauftragt worden, ein Divertissement mit Ballett und Musik zu inszenieren, in welchem Musiker, Tänzer und der ganze Hof chinesisch gekleidet auftraten. Berain fand in Servandoni einen würdigen Nachfolger. Sein Verdienst war es, dass französische Festdekorationen in ganz Europa nachgeahmt wurden.



J.-J. Lequeu: Aufbau des Karussells in Chatou. Um 1790 Paris, Bibliothèque Nationale

Deutschland begeisterte sich früh für diese chinesischen Feste, so etwa die Markgräfin Sibylle Augusta von Baden-Baden, die 1729 ein mehrere Tage dauerndes Fest gab, wo die China-Imitation so weit getrieben war, dass sogar chinesisch gegessen wurde.

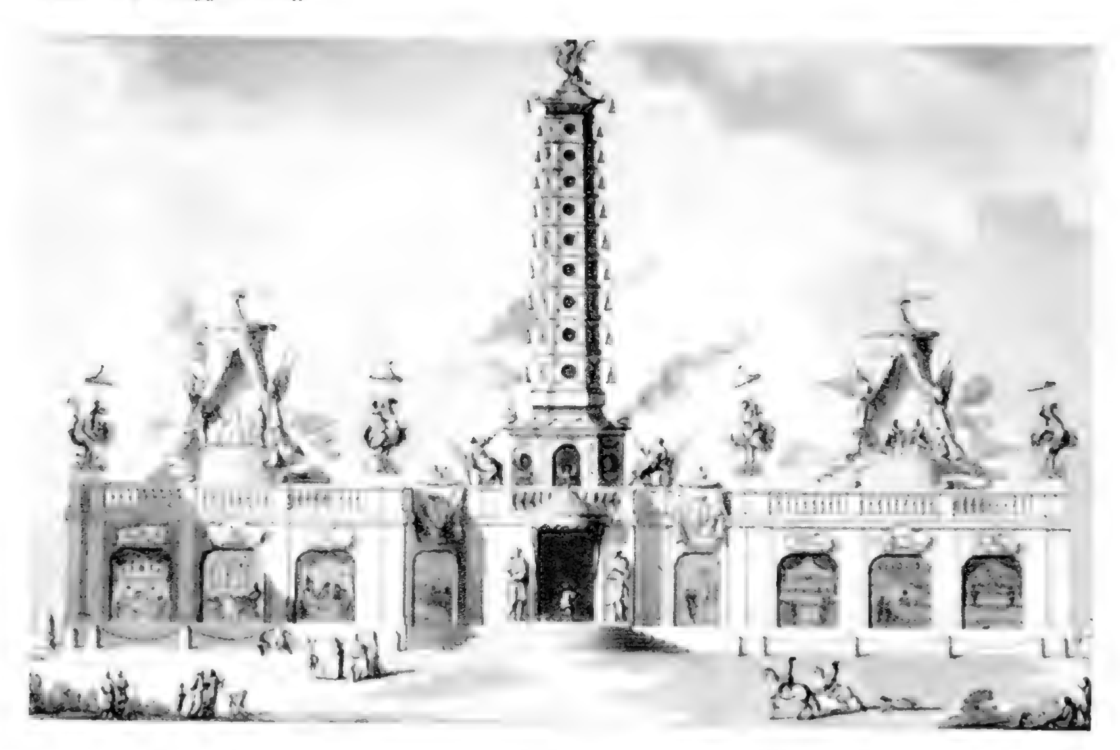
Venedig mit seinem berühmten Karneval verfiel ganz natürlich der Chinamode. Gondeln mit pagodenhaften Aufbauten, verrückten Kostümen, die in Tiepolos Fresken der Villa Valmarana bei Vicenza weiterleben, verliehen der Lagunenstadt den exotischen Eindruck, den man damals im exzentrischen Venedig längst gewohnt war.

Unter dem Einfluss der Schüler an der französischen Akademie in Rom fand auch in der Ewigen Stadt die Chinamode durch die Festdekorationen ihren würdigen Einzug. So wurden für das Fest der Chinea, zu einer päpstlichen Wahl oder für ein Jubiläum jeweils stundenlange Feuerwerke abgefeuert.

Die komplizierten und recht hässlichen Maschinerien verbarg man hinter riesenhaften Architekturkulissen, die meist von den französischen Künstlern, die sich in Rom weiterbildeten, entworfen wurden. So kam es zu phantastischen chinesischen Festdekorationen in den vierziger und fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts, deren Eindruck in grossartigen Stichen verewigt worden ist.

Spielgeräte waren obligates Beiwerk chinesischer Gärten. In zahlreichen Gärten Englands und Frankreichs fand man Karusselle besonderer Art, die sogenannten *Jeux de bagues.* Unterirdisch von Pferden oder Menschen in Bewegung gesetzt, sass man auf Drachen, exotischen Vögeln oder Chinesen und versuchte mit Lanzen die an grossen gespannten Schnüren befestigten Ringe herunterzureissen. Solche Spiele fand man in Monceau, dem elegantesten chinesischen Garten der Zeit, in welchem der Herzog von Orléans selbst Marie-Antoinette zu exotischen Spielen einlud. Die Königin fand daran so viel Gefallen, dass sie wenige Monate später ein ähnliches *jeu de bague chinois* im Garten des Petit-Trianon durch Mique erbauen liess, das von einer chinesischen Galerie für Zuschauer umgeben war.

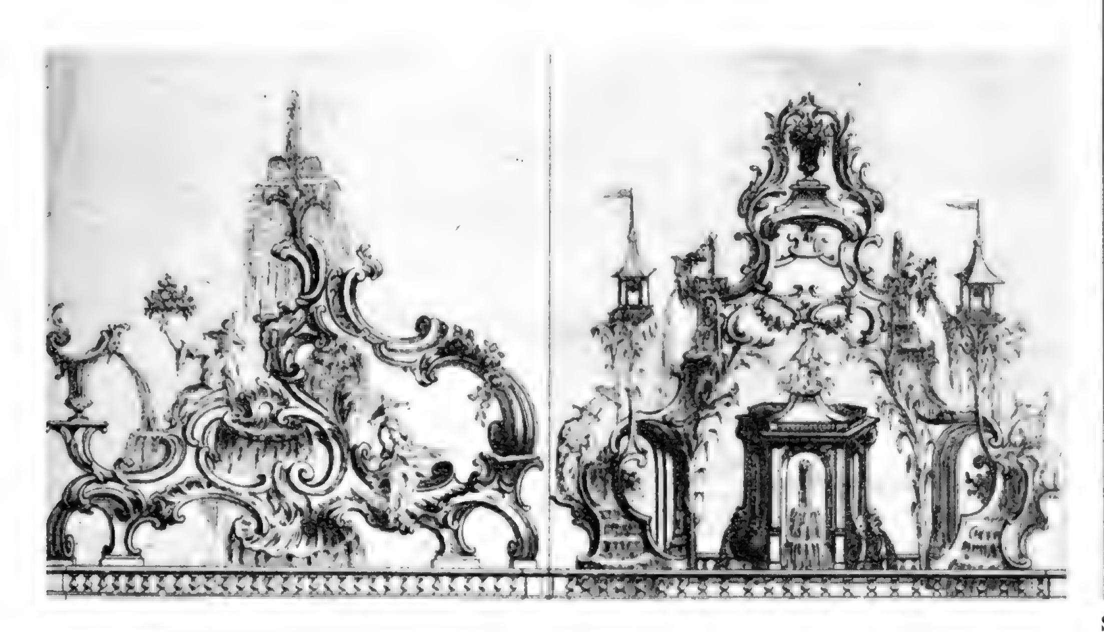
Paolo Posi: Feuerwerksdekoration für das Peter-und-Paul-Fest in Rom, 1758
Lavierte Zeichnung
Riggisberg. Abegg-Stiftung



Feuerwerksdekoration für das Peter-und-Paul-Fest in Rom, 1772
Stich nach Paolo Posi

Tischdekoration für Lunéville
Aus Gilliers «Le Canaméliste français»
Nancy, um 1760

Chinesisches Porzellan war von jeher als Schmuck von Festtafeln beliebt. Im 18. Jahrhundert liess man in den Tischdekorationen der Phantasie immer freieren Lauf. Mit Vorliebe verwendete man dazu Porzellanfiguren, dann aber auch vergänglicheres Material wie Marzipan! Gilliers, Zeremonienmeister am prunkliebenden Hof Stanislaus Leszinskis in Lunéville, entwarf den hier abgebildeten Tisch, auf welchem die Chinesenfiguren aus Zucker geblasen, die Gartenelemente aus gefärbtem Brot und Sand verfertigt waren.



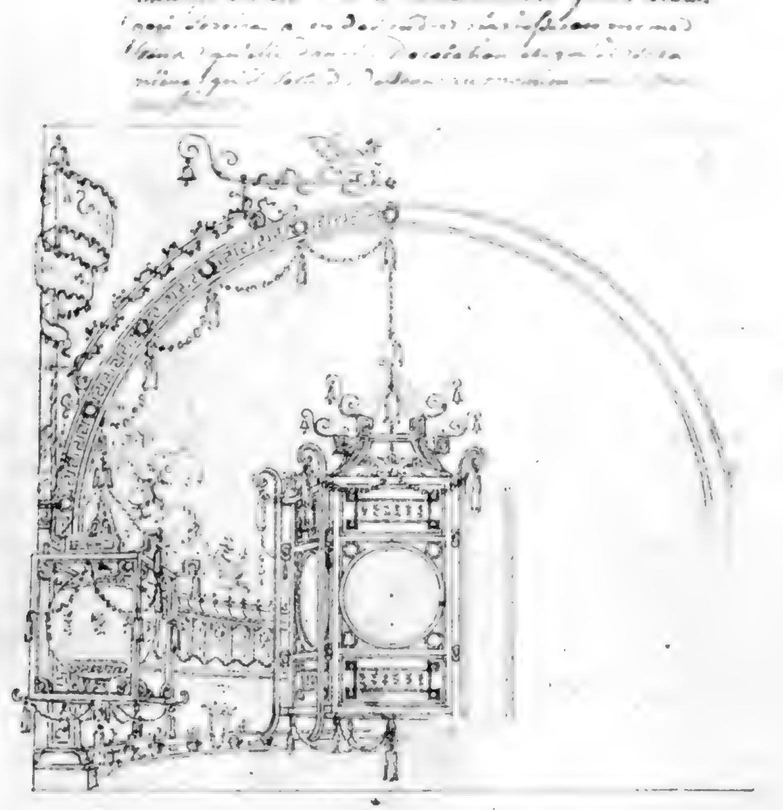
Tafelaufsätze aus Zuckerguss
aus demselben Werk



Schweizer Holzmodel mit chinesischen Kinderspielen. Anfang 19. Jh.
Basel, Privatbesitz

Pierre-Adrien Pâris: Entwürfe von Bühnendekorationen zu «Panurge». 1783
Besançon, Bibliothèque Municipale





Louis-René Boquet: Theaterkostüm für «Panurge». 1783

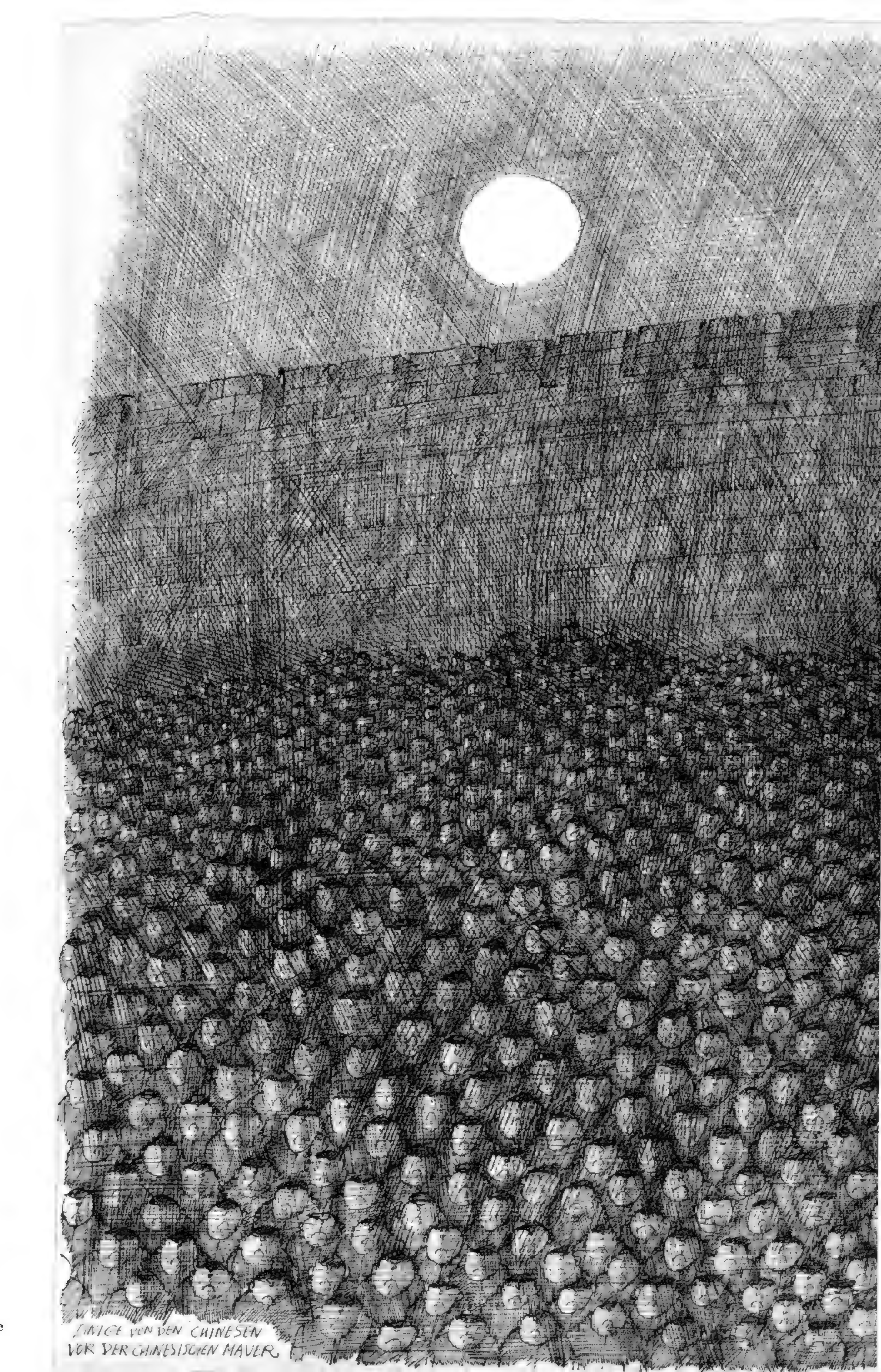


Seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert spielt auch das Theater eine wichtige Rolle in der Verbreitung des chinesischen Geschmacks. 1692 lassen Regnard und Dufresny «Les Chinois», eine musikalische Komödie mit Ballett – unseren «Musicals» sehr ähnlich –, mit grossem Pomp in Versailles und Paris aufführen. Von den dreissiger Jahren des 18. Jahrhunderts an gibt es in ganz Europa Inszenierungen mit Chinoiserie. Hier spielen die Stuttgarter Oper und das Ballett unter der Leitung des berühmten Tanzmeisters Noverre eine entscheidende Rolle. Mit seiner Aufführung der «Fêtes chinoises» erntete er grossen Erfolg, der auch Porzellanmanufakturen wie Ludwigsburg und Frankenthal anregte, Figuren in chinesischen Kostümen nach Entwürfen von Noverre herzustellen. Das Bühnenbild machte eine der Architektur ähnliche Entwicklung durch. So wichen die phantastischen Kreationen im Stile von Servandoni langsam einer echten Chinadekoration unter dem Einfluss des Engländers William Chambers. Pierre-Adrien Pâris und Louis-René Boquet lieferten für das kleine Theater in Fontainebleau um 1780 Bühnenbilder und Theaterkostüme, die schon keine eigentlichen Chinoiserien mehr darstellten, sondern bereits ziemlich getreue Kopien echt chinesischer Vorbilder waren. Das Bühnenbild und ein Kostüm zu «Panurge» von Marmontel waren Illustrationen dieser neuen Richtung.

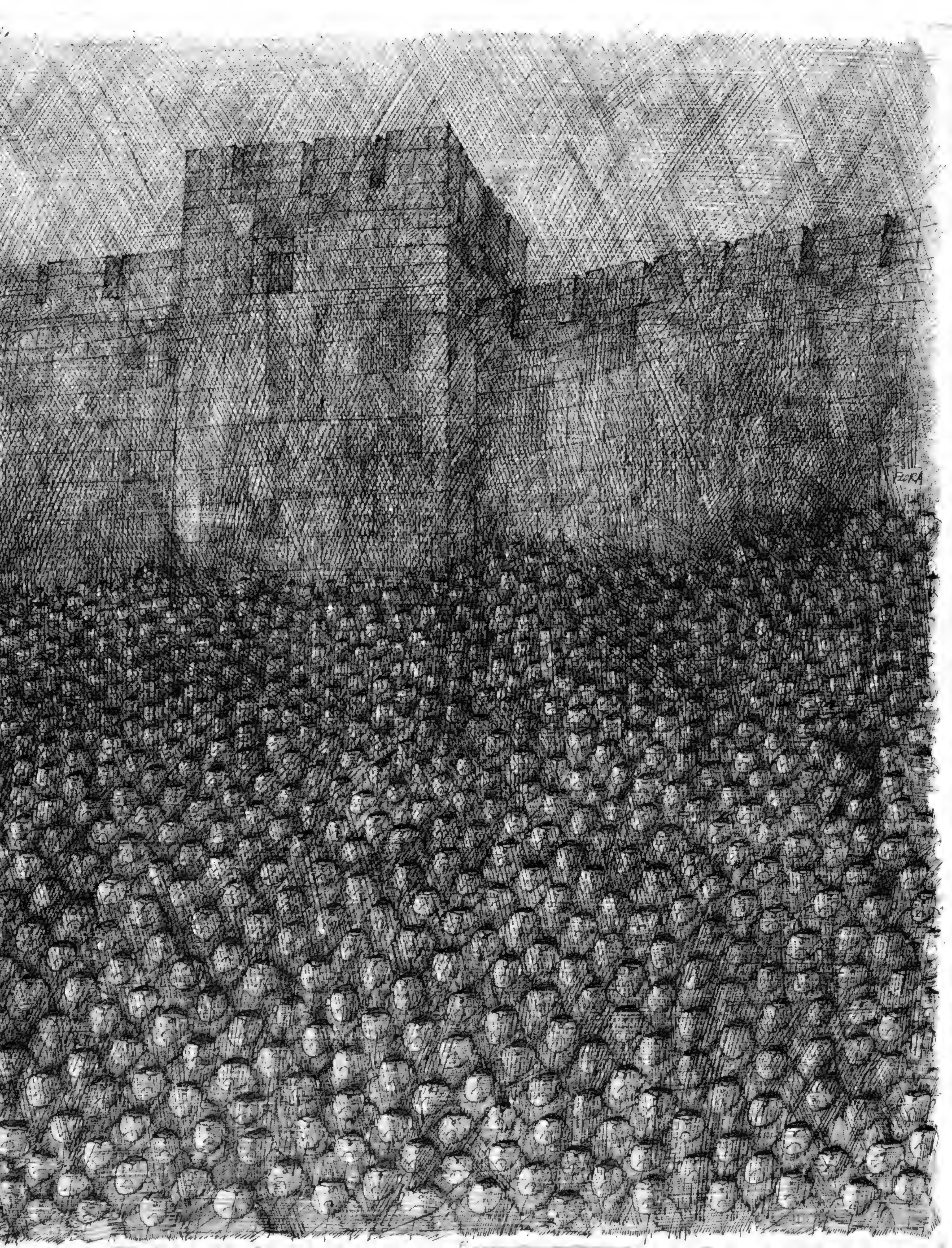
Das Theater beeinflusste wiederum die Chinoiseriearchitektur, als man in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begann, naturgetreue Imitationen von Chinesen in Holz oder Stuckskulptur wie bei Inszenierungen neben Gartenpavillons aufzustellen, so am Teehaus Friedrichs des Grossen in Sanssouci.

Säulen des chinesischen Teehauses in Sanssouci, Potsdam. Um 1755





Paul Floras Chinoiserie


FLORA

Michel und Cécile Beurdeley
CHINESISCHE KERAMIK
Hirmer Verlag, München
ca. Fr. 230.-
(Englische Ausgabe
Thames and Hudson Ltd, London)

Die grosse Ausstellung «Chinesische Kunstschätze, neue archäologische Funde aus der Volksrepublik China», die im vergangenen Jahr in Paris und in London gezeigt wurde, hat einem staunenden europäischen Publikum vor Augen geführt, dass auf dem Gebiet der Altertumswissenschaft im modernen China in den letzten Jahrzehnten sehr viel geforscht und gefunden worden ist. Michel und Cécile Beurdeley haben sich mit ihrem Buch «Chinesische Keramik» das Ziel gesetzt, unter Auswertung dieser Ergebnisse einen dem neuesten Stand des Wissens entsprechenden Überblick über das weite Gebiet der chinesischen Keramik zu verfassen. Im Werk, das sie vorlegen, wird der Leser tatsächlich so präzis und umsichtig durch die Epochen der chinesischen Keramikgeschichte geführt, dass hier ein eigentliches Handbuch entstanden ist, wie es bis heute gefehlt hat.

Der Überblick, der vermittelt wird, reicht von der Steinzeit bis an die Schwelle der Gegenwart. Der Leser wird mit knapp gefassten, von Karten begleiteten Texten über die geschichtlichen und geographischen Verhältnisse der einzelnen Abschnitte dieses langen Wegs orientiert. Gezeichnete Tabellen geben anschaulich Auskunft über den keramischen Formenschatz der Epochen der chinesischen Frühzeit. Dazu wird kurz und klar über Besonderheiten der Herstellungstechnik, des Werkstoffs, des Dekors informiert. Für die Zeitstellung der älteren Kulturen liegen neuerdings C-14-Datierungen aus chinesischen Laboratorien vor. Jedem Abschnitt ist ein Katalog von jeweils typischen, in vorzüglichen Abbildungen gezeigten und informationsreich beschriebenen Gefässen beigegeben.

Die Bodenforschung hat in China aber nicht nur Entscheidendes zur Erhellung der Frühgeschichte beigetragen, sondern auch neue, präzise Daten zur Keramik der grossen Epochen des 1. Jahrtausends n. Chr. erbracht. Durch sensationelle Grabfunde ist unsere Vorstellung von der Zeit der Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.), der Zeit der 6 Dynastien (220–580) sowie der Sui- und der T'ang-Kaiser (581–907) wesentlich reicher geworden. Durch die Ausgrabung von Brennöfen sind neue Anhaltspunkte gewonnen worden zur Lokalisierung und zur Herstellungstechnik der klassischen Keramik der Sungzeit. Die verschiedenen Arten raffiniertester Erzeugnisse aus Steinzeug und Porzellan, die damals in China hergestellt wurden, werden genau definiert und in grossartigen Beispielen vorgeführt. In gleicher Weise wird dann auch die keramische Produktion der nachfolgenden Zeit bis hinauf ins 20. Jahrhundert nach Dynastien und Begriffen geschieden vorgestellt und charakterisiert. Man vermerkt dankbar, dass der Verfasser als vorzüglicher Kenner der Spätzeit die Linie bis zum Jahr 1916 durchgezogen hat. Denn das 19. Jahrhundert ist sonst bis heute ein Stiefkind der Forschung geblieben. Etwas verwundert stellt man fest, dass in der Bibliographie zu diesem letzten Kapitel nur Literatur aufgeführt ist, die sich auf wesentlich frühere Epochen bezieht.

Michel Beurdeley, bekannt vor allem durch seine Veröffentlichungen über chinesisches Exportporzellan für den europäischen Markt im 18. Jahrhundert, erweist sich auch in seinem neuen Werk als ein Verfasser, der ganz allgemein über sehr grosse Erfahrung im praktischen Umgang mit dem von ihm behandelten Gegenstand verfügt. Darüber hinaus erschlossen ihm seine Sprachkenntnisse die neue chinesische Literatur. Sein Handbuch berücksichtigt ausdrücklich auch Leser, die des Chinesischen mächtig sind. Das 317 Seiten starke Werk ist mit 111 farbigen und 359 schwarzweissen Abbildungen ausgestattet, der Katalogteil umfasst 159 Objekte. *Rudolf Schnyder*



Flasche aus Seladon. Palastware von K'ai-feng. Sungzeit, um 1100

Literaturhinweis zur Chinoiserie

H. Belevitch-Stankevitch: Le Goût chinois en France au temps de Louis XIV. Paris 1910
H. Cordier: La Chine en France au XVIIIe siècle. Paris 1910
J. Guérin: La Chinoiserie en Europe au XVIIIe siècle. Paris 1911
L. Pfister: Notices biographiques et bibliographiques sur les jésuites de l'ancienne mission de Chine. Shang-Hai 1923 (Variétés sinologiques, no 59, 60)
G. F. Hudson: Europe and China. London 1931
V. Pinot: La Chine et la formation de l'esprit philosophique en France 1640–1740. Paris 1932
C. Yamanda: Die Chinamode des Spätbarocks. Berlin 1935
A. Rowbotham: Missionary and Mandarin. Los Angeles 1942
E. de Ganay: Les Jardins de France. Paris 1949
O. Siren: China and the Gardens of Europe. New York 1950
H. Becher: Die Jesuiten. München 1951
H. Huth: Europäische Lackarbeiten. Darmstadt 1955
H. Honour: Chinoiserie, the Vision of Cathay. London 1961
R. Picard, J. P. Kerneis, Y. Bruneau: Les Compagnies des Indes. Paris 1966

ZUR ENTSTEHUNG DER ÄGYPTISCHEN KUNST

Von Waley-el-dine Sameh

Die Kunst und Kultur des dynastischen Ägypten (um 3100–300 v. Chr.) ist durch eine Fülle von Zeugnissen bekannt und eingehend erforscht worden. Weniger ausführlich wird der interessierte Leser über die vorgeschichtliche Entwicklung unterrichtet sein. Für die Mittlere Steinzeit bestehen keinerlei Nachweise einer gleichartigen Urbevölkerung im Niltal. Hingegen hat man auf den Anhöhen sogenannte Abschlagplätze gefunden, die die Herstellung von Steinwerkzeugen und Waffen durch nomadisierende Jäger jener Zeit bestätigen.

Als nach der letzten Eiszeit die einst savannenartige Sahara und weiter südliche Gebiete des Nahen Ostens allmählich austrockneten, waren Mensch und Tier gezwungen, zum Niltal abzuwandern. Weitere Nomaden kamen vom Süden wie vom Norden und auch vom Roten Meer her.

Entscheidend für die Entstehung von Ansiedlungen (um 5000 v. Chr.) war die Entdeckung des Getreideanbaus, der im Gegensatz zur ungewissen Jagdbeute ein beständigeres Nahrungsmittel bildete. Für die Ansiedler war der Nil mit seinem unerschöpflichen Wasserreichtum der ewige Lebensspender. Von seinem Quellgebiet um den Viktoriasee werden zur Regenzeit grosse Mengen fruchtbarer Erde nilabwärts geschwemmt und im ebenen Unterlauf wieder abgelagert. Dadurch findet eine jahreszeitliche Erneuerung des Kulturbodens statt. Beim Wassertiefstand im Winter und Frühling legten die Anwohner ihre Felder in Ufernähe an, um beim sommerlichen Hochwasser auf höhere Talstufen überzusiedeln. Aus den gleichen Lebensbedingungen und der gemeinschaftlichen Erfahrung entstand bei den Niedergelassenen das Gefühl der Zusammengehörigkeit, das schliesslich zu einem Volkstum führte.

Menschengruppen, die sich noch in ihrer formativen Periode befanden, nahmen von aussen kommende Neuerungen und zweckmässigere Gebrauchsgegenstände bereitwillig an. In diesem Zusammenhang sind auch fremde Werkstoffe zu nennen: Obsidian aus Äthiopien, dem südlichen Arabien und Kleinasien, Lapislazuli aus Afghanistan, Kupfer und Türkis aus dem Sinai, Muscheln vom Roten Meer und Amazonit, ein bläulichgrüner Halbedelstein aus dem Tibesti-Massiv der südlichen Sahara. Amazonit wurde in einer der ältesten Siedlungen, in Merimde, als geschliffene Schmuckperlen gefunden. Durch blaugrün glasierte Steatitperlen versuchte man schon in der Vorzeit den seltenen Stein zu ersetzen. Die anhaltende Nachfrage einer zunehmenden Bevölkerung in dynastischer Zeit wurde zum Teil durch Türkise zufriedengestellt. Im Neuen Reich breitet sich dann der blaugrün glasierte Tonschmuck sogar über die Landesgrenzen aus und bleibt über Jahrtausende das typisch ägyptische Erzeugnis.

Felsritzbilder in Nubien und im Sudan gehören zum frühesten künstlerischen Ausdruck der Jagdmagie. Auf allen Darstellungen sind die einzelnen Tiere deutlich erkennbar und in den von Jägern und Hirten gewünschten Stellungen wiedergegeben. Der Mensch erscheint immer äusserst typisiert. Blieb bei der Jagd der erwartete Erfolg einmal aus, so konnte die Ursache in einer unvollkommenen Beschwörung liegen oder die erhoffte Wirkung durch einen Gegenzauber aufgehoben sein. Die Natur besass ebenso wie der Mensch ihre eigene Zauberkraft. War man nicht imstande, diese zu brechen, so suchte der Mensch Schutz beim Talisman. Der Talisman hatte möglichst aus der Substanz des gefährlichen Tieres zu sein und auch annähernd dessen Form zu besitzen. Zahn, Kralle und Horn wehrten, selbst in der Nachbildung, Biss und andere Verwundungen durch dieselbe Tierart ab, denn das angreifende Tier hätte – der magischen Deutung zufolge – sich dabei selber verletzen müssen. Statt sich zu fürchten, trat der Mensch, erfüllt vom Glauben an seinen Talisman, der Gefahr entgegen, um sie zu bezwingen.

Die frühesten Talismane waren aus schwach gebranntem Ton hergestellt und daher leicht zerbrechlich, weshalb man schliesslich zum widerstandsfähigeren Stein überging. Oberägypten ist reich an vielartigen Gesteinen mit unterschiedlichen Härtegraden und Farbgebungen. Der kristallinischen Struktur gemäss wurden einfache Umrisse vorgezogen, die eine grössere Bruchfestigkeit besassen. Solch vereinfachte Formgebung erweckt im heutigen Beschauer den Eindruck einer bewussten, einer künstlerischen Abstraktion. Wohl steht die bildhafte Vorstellung des zu schaffenden Gegenstandes als Umriss schon vor Arbeitsbeginn fest, aber seine endgültige Form wird wesentlich durch die verwendete Materie, die zur Verfügung stehenden Werkzeuge und die Arbeitsweise mitgeprägt.

Die vorliegende Auswahl beschränkt sich hauptsächlich auf Darstellungen aus der Vorzeit, die im dynastischen Glauben ihre Fortführung beziehungsweise Umbildung zu Gottheiten fanden und somit die Kontinuität des ägyptischen Gedankenbildes belegen.

Talismane, Idole und in Umrissen von Opfertieren ausgeführte Schminktafeln sind in der Einfachheit des bildnerischen Ausdrucks vollkommen. Das bedeutet den Einklang grosszügig behandelter Flächen mit sparsamen, sorgfältig ausgearbeiteten Einzelheiten, die eine seltene Ausgewogenheit ergeben. Ihre oft sehr kleinen Dimensionen sind durch den Umstand bedingt, dass der Vorzeitmensch mit der Hand und für die Hand arbeitete, um die Gegenstände jederzeit zur Verfügung zu haben. Die dynastische Zeit behält das Grundmass der Hand bei: 1 Kubit = 7 Handbreiten = 28 Fingerbreiten. Nur für die Darstellung des Menschen wird als zusätzliche Einheit die Länge des Fusses verwendet.

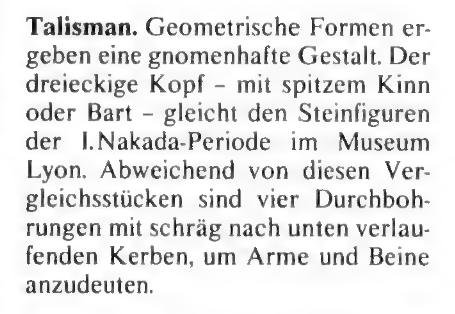
Talisman (arabisch: til'sam = was benötigt wird)

Amulett (lateinisch: amuletum, amoliri = erweichen, ablenken)

Sein Ursprung beruht im Tragen von Jagdtrophäen wie Zähnen und Krallen von wilden Tieren, durch die sich der erfolgreiche Jäger auszeichnete und dem Jagdzauber zufolge vor Angriffen der gleichen Tierart geschützt war. Ein magischer Grundsatz besagt, dass Wesen und Dinge, die einmal verbunden waren – trotz räumlicher wie auch zeitlicher Trennung –, weiterhin in Beziehung zueinander verbleiben. Deshalb müsste das angreifende Tier sich an Zahn oder Kralle der gleichen Tierart verletzen. Aus dem vorzeitlichen Ägypten sind aus Knochen geschnitzte Hauer bekannt, die mittels Lederstreifen am Arm befestigt waren. In der Folge entstanden verkleinerte Nachbildungen gefährlicher Tiere, die Schutz zu bieten hatten. Zusätzlich zum Abwehrzauber entwikkelte sich der Glücksbringer in Form derjenigen Tiere, die das Ansteigen der Nilwasser voraussagten, der Biene als Erzeugerin des gesuchten Honigs, der Fliege, deren Deutung unsicher bleibt, von Pflanzen und Blumen als gutes Omen für das erneute Grünen der Natur. Amulette, die menschliche Gestalten wiedergeben, sind entsprechend ihrem Aussehen entweder zur Abwehr böser Geister oder als Fruchtbarkeitszauber bestimmt.



Talisman. Sienit. H. 3,8 cm
Aus Kom-Uschin, nördliches Ende des Fayum-Sees



Talisman. Geometrische Formen ergeben eine gnomenhafte Gestalt. Der dreieckige Kopf – mit spitzem Kinn oder Bart – gleicht den Steinfiguren der I. Nakada-Periode im Museum Lyon. Abweichend von diesen Vergleichsstücken sind vier Durchbohrungen mit schräg nach unten verlaufenden Kerben, um Arme und Beine anzudeuten.



Talisman. Speckstein. H. 4,6 cm
Aus Ballas, Oberägypten

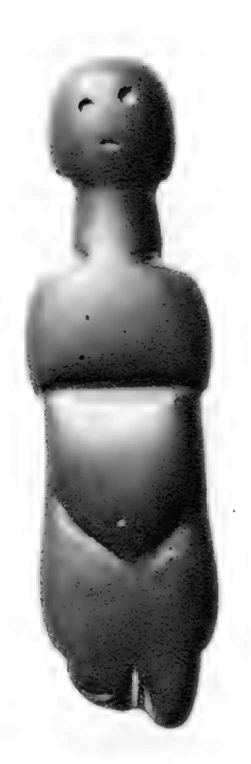
Talisman. Eine Rückenöse kennzeichnet das Stück als Anhänger, dessen fratzenhafter Ausdruck besonders auffällt. Der Leib endet unter den verschränkten Armen in einem halbrunden Wulst. Offensichtlich handelt es sich um eine Schreckgestalt, die den Träger vor Dämonen schützen soll.



Kopf, männlich. Gebrannter Ton H. 3,3 cm. Fragment einer Statuette. Aus Gebeleen, Oberägypten

Kopf eines Mannes. Der vom ursprünglichen Dreieckschema befreite Kopf weist noch eine beachtliche Urtümlichkeit auf. Trotz der aufgedrückten Lehmkügelchen für die Augen, der flachen, stark verbreiterten Nase, dem nur eingeritzten Mund und dem ausladenden Kinn wirken die Gesichtszüge fast individuell. Überraschend ist die als «Pagenkopf» modellierte Haartracht, die vom Volk, durch alle dynastischen Zeiten hindurch, beibehalten wurde.

Grabbeigabe. Sienit. H. 5,7 cm
Aus Amrah



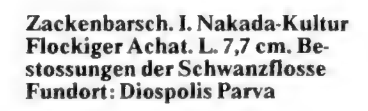
Grabbeigabe. Rötlich gebrannter Ton. H. 13,8 cm. Aus Nakada, Museum Kairo



Grabbeigabe. Um 2000 v. Chr. Graugelb gebrannter Ton. H. 16,2 cm
Aus Kerma, Klasse C, Museum Kairo ▶



Statuetten von Frauen haben – mit wenigen Ausnahmen – keine deutlich geformten Beine. Der Unterkörper besteht entweder aus einem Konus, oder die enganliegenden Beine enden an Stelle der Füsse in einer kleinen Verdickung, die, wie im vorliegenden Fall, kleinste Einschnitte für die Zehen aufweist. Andere enden an den Oberschenkeln, beziehungsweise unterhalb der Knie. Es handelt sich dabei keineswegs um zufällige Bruchstellen, sondern um ausgearbeitete Rundungen. Diese Grabbeigaben stellen Begleiterinnen für das Jenseits dar. Durch das Fehlen der Beine oder Füsse sollten die magischen Figuren am Verlassen der Grabstätten verhindert werden.


Zackenbarsch. I. Nakada-Kultur Flockiger Achat. L. 7,7 cm. Bestossungen der Schwanzflosse Fundort: Diospolis Parva




Zackenbarsch. In prähistorischer Zeit wurde mit aus Muscheln geschnittenen Angeln wie auch mit Netzen gefischt. Dieser Fisch ist heute im ägyptischen Bereich des Nils kaum zu finden, kommt dagegen im Oberlauf noch häufig vor. Die naturalistische Skulptur des Idols lässt auf eine magische Zweckbestimmung schliessen. Im dynastischen Reich bekam insbesondere der Nilhecht (Oxyrhynchos) religiöse Bedeutungen zugesprochen und war deshalb als Nahrung untersagt.



Ibis. Kalkstein. L. 8,2 cm. Fundort: Masghuna, prähistorische Gräberstätte südlich von Sakkarah

Ibis. Der Vogel, der vor den Überschwemmungen des Nils im südlichen Sudan fliehen musste, suchte in Ägypten gesicherte Nistplätze. Er wurde, wie der Frosch, zum Vorboten des zu erwartenden Wasserreichtums. Im historischen Reich zur Gottheit Thot erhoben, bleibt er bis zum Ende des Reiches Meister über Zahl und Mass.

Da die Schnuröse des Talismans unterhalb der Vogelfüsse liegt, hängt das Ritzbild beim Tragen kopfüber, was seltsam anmutet. Nun handelt es sich hierbei nicht um einen Abwehrzauber, hat also keinen Feind abzuschrecken, sondern ist ein Wunschbild und kann von seinem hinunterblickenden Besitzer in der richtigen Lage gesehen werden.

Ichneumon. Serpentin. L. 3,1 cm
Fundort unbekannt



Ichneumon. Die ägyptische Schleichkatze ist der Erzfeind aller Schlangen. Talismane des Ichneumons wurden in der Vorzeit als Schutz gegen Reptilien getragen. Im dynastischen Reich und besonders seit der Spätzeit zählt das Ichneumon zu den heiligen Tieren. Der leicht angehobene Kopf, die vorgesetzten Füsse und der gebuckelte Rücken geben anschaulich seine Angriffsstellung wieder. Als leicht verdickter Bogen gehen die langen Stacheln vom Kopf bis zur Körpermitte durch. Am Hinterteil sind sie zu einem undurchdringlichen Gitterwerk umgebildet.



Hockender Falke. Sienit mit roten Einschlüssen. H. 1,1 cm. Aus Gebeleen



Nashorn. Elfenbein. L. 2,6 cm
Aus Mostagedda. Einziges bisher bekanntes Nashorn-Amulett

Falke. Das Bild des Falkens ist mit der archaischen Königstitulatur eng verbunden. Im Alten Reich findet seine Personifizierung im Sohn des Osiris als Horus statt. Deshalb erscheint es zumindest merkwürdig, dass Falkendarstellungen in der Vorzeit äusserst selten sind. Das Amulett zeigt den Falken in der Hocke mit diagonalem Einschnitt unterhalb der anliegenden Flügel. Die Durchbohrung für die Schnuröse gibt zugleich das Auge wieder.

Nashorn. Die Besiedlung muss das Nashorn schon frühzeitig aus dem Niltal verdrängt haben. Nur wenige Ritzbilder von ihm sind aus dem südlichen Nubien bekannt. Der Talisman besitzt alle seine wesentlichen Merkmale: das zwischen Stirn und Maul hochstehende Horn, den faltigen Rückenpanzer, den schweren Leib auf gedrungenen Beinen und den durch eine Kerbe vom Hinterlauf gesonderten borstigen Schwanz.



Säbelantilope. II. Nakada Grauwacke. L. 15 cm. Horn durchgebrochen. Privatsammlung Kairo

Säbelantilope. Der sparsam gehaltene Umriss zeichnet sich durch seine vollkommene Anschaulichkeit aus und bietet zugleich durch die betonten Rundungen ausreichend Platz zum Anreiben der Farben. Um Horn, Halspartie und die gebundenen Läufe vom Leib abzuzeichnen, genügen drei gerade Ausschleifungen. Ein kleiner waagrechter Strich deutet das Ohr an, wie auch die konische Ausbohrung mit dem exzentrischen Mittelpunkt ein durchaus lebendiges Auge wiedergibt. Höchstes handwerkliches Können verbunden mit ausserordentlicher Beobachtungsgabe ergeben ein geniales Meisterstück.



Bär (?), ursus syriacus. Sienit L. 10,5 cm. Mit kleinen Bestossungen Aus dem Handel erworben

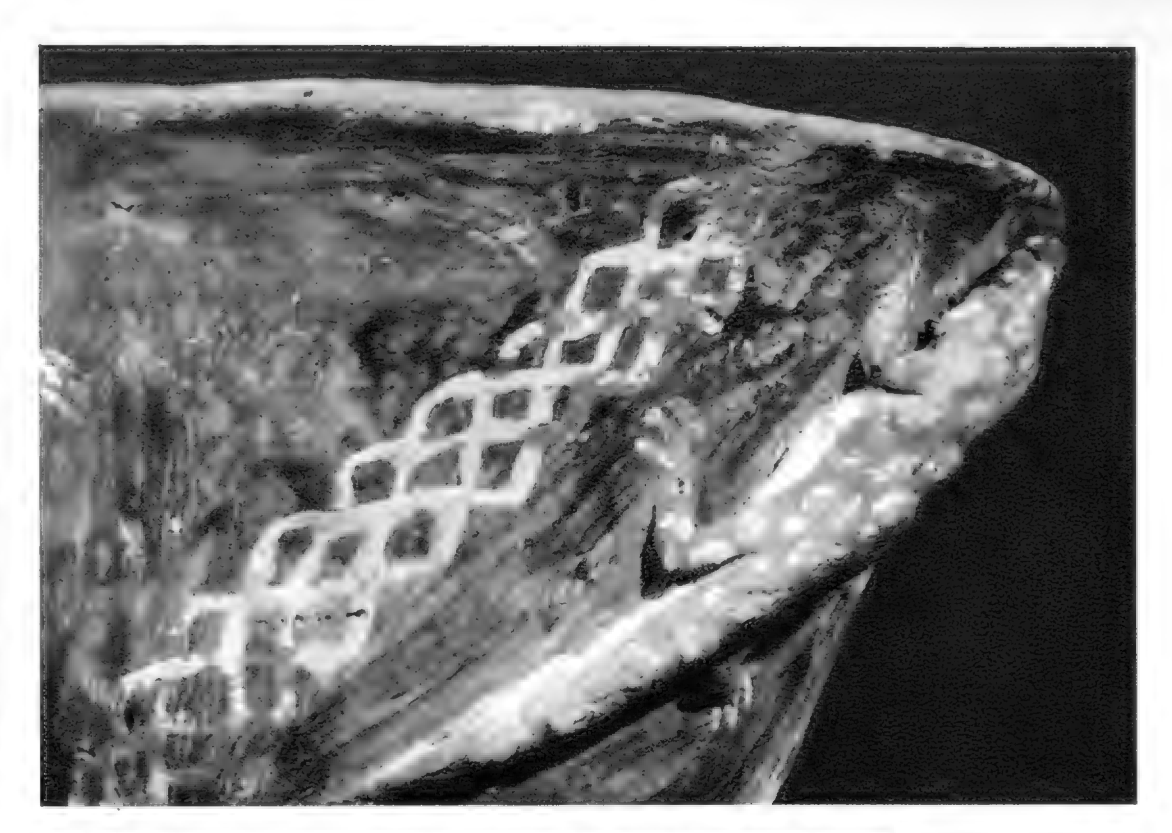
Bär. Der Kopf mit der spitz zulaufenden Schnauze, dem eingelegten Auge, der kräftigen Schulterwölbung mit geradem Rücken, der im Stummelschwanz endet, stellt vermutlich einen asiatischen Bären dar. Um ihn als Opfertier zu kennzeichnen, mussten die Läufe übermässig verlängert werden. Hierbei handelt es sich weit eher um die Wiedergabe einer Besonderheit als um die Herstellung einer zweckmässigen Schminktafel.

Handstein zum Zerreiben von Erdfarben. Frühvorgeschichtlich Sienit mit Einschlüssen. Gefunden zwischen mesolithischen Werkzeugen in den Nilablagerungen von Abassieh ▼



Schminkpaletten dienten zum Anreiben farbiger Erden oder Mineralien wie Bleiglanz und Malachit. Mit fettiger Substanz vermengt, befand sich diese (heute erhärtete) Schminke in Schilfrohrstücken wie auch in Blättern eingewickelt in prähistorischen Gräbern. Wenige erhaltene weibliche Tonfiguren der Vorzeit – mit stark verblichenen Ornamenten – zeugen vom einstigen Brauch der Körperbemalung. In dynastischer Zeit blieb nur das Umranden der Augen mit Malachit gegen Infektionen und das Unterstreichen der Lider mit schwarzem Bleiglanz gegen die blendende Sonnenstrahlung übrig. Im Neuen Reich trugen Frauen bei der Trauer mit Indigo getönte Gewänder. Diese Sitte hat sich in veränderter Form zum Teil bis heute bei der bäuerlichen Bevölkerung erhalten, indem sich Frauen zur Trauer die Augen mit Indigo umranden.

Krokodil. Tonschale. D. ca. 18 cm Braunroter Grund mit gelblicher grober Malerei und modellierten Krokodilen. Aus Quau, Museum Kairo



Krokodil. Seit der dynastischen Zeit besteht das Raubtier als Schutzgottheit Sobek. In der gleichen Epoche kommt die kultische Beschwörungsformel auf: Ich kenne deinen Namen (und dein Bild), ich habe Macht über dich! Die gleiche magische Denkweise, die Entsetzen in furchtloses Selbstvertrauen verwandelt, wird auch der prähistorische Mensch besessen haben. Krokodildarstellungen müssen schon zur Vorzeit als Schutz für das Jenseits gegolten haben, sonst wären nicht Schalen mit modellierten Krokodilen dem Toten ins Grab gestellt worden.

Nilpferd. Dunkelbraune Tonschale, feine weisse Strichmalerei. D. ca. 16 cm Aus Nakada, Museum Kairo



Nilpferde, die für die Schiffahrt auf dem Nil eine ständige Gefahr bildeten und ausserdem durch Äsen auf den Feldern die zarten Sprossen der Saat zerstörten, wurden mit Knochenharpunen gejagt. Die Linienornamentik der Schale ist auf das Flechthandwerk zurückzuführen, das – wie in anderen Frühkulturen – der Töpferei vorausging. Nilpferdamulette aus Hauern dieser Tiere und aus Stein gehören der Vorzeit an. Seit dem Neuen Reich hat die aufrechtstehende Nilpferdgottheit, die Bestand und Schutz bietende Toeris, als keramisches Amulett weiteste Verbreitung gefunden.

Engmaulfrosch. Um 3400 v. Chr. Sediment vom Roten Meer mit Einschlüssen von weissen Korallen. L. 9 cm Aus Diospolis Parva (Hu), Oberägypten ▶

Frosch. Zu Beginn der Trockenzeit gräbt sich der Frosch möglichst tief, aber noch über dem gesunkenen Wasserspiegel, seitlich ins Ufer ein, um dort im schlafartigen Zustand die heissen Monate zu überleben. Die Oberfläche des Ackerlandes ist nun völlig ausgetrocknet und rissig. Beginnen die Wasser im tiefen Nilbett kaum sichtbar wieder anzusteigen, so dringt die Feuchtigkeit in der Erde allmählich bis zum Froschbau durch. Die stark eingeschrumpften Amphibien nehmen das Nass durch die Haut auf, graben sich aus und beginnen zu quaken. Für die Menschen, die noch die ausgedörrte Erde vor sich haben, bedeutet - nach der langen Stille - dieses Froschkonzert das Wunder des sich erneuernden Lebens, die Ankündigung der kommenden Fluten.

Affengruppe. Um 3000 v. Chr. Gebrannter Ton mit Überresten von rotbrauner Politur. Fundort: unterste Schicht von Abydos

Affen. Der Baumbestand im mittleren Niltal war schon immer spärlich, und Affen können in der Freiheit ohne Bäume nicht leben. Deswegen nimmt man an, dass die aus dem Süden vom Sudan stammenden Tiere im Tauschhandel oder als willkommene Gastgeschenke ins Land kamen. Die Gebärde der Umarmung zweier Hundskopfaffen gibt in ergreifender Weise echteste Zuneigung wieder. Paviane und Hundskopfaffen, die mit ihren Schreien das Morgengrauen durchdringen, waren für die Niltalbewohner die Verkünder der aufgehenden Sonne. Deshalb zählten sie bereits in der Archaik zu den geheiligten Tieren, um in dynastischer Zeit den ibisköpfigen Thot zu begleiten.



Ferkel. Um 4000 v. Chr. Gebrannter Ton gelblicher Färbung mit weisslichen Versinterungen. H. 5 cm, L. 9,5 cm Fundort: Merinde-Beni-Salama, westliches Delta

Ferkel. Wie es Knochenreste um Herdstellen und Gräten in Kochgefässen bestätigen, gehörten Schweine neben Fischen zur Nahrung in den ältesten Siedlungen Ägyptens. Die ersten Funde von kleinen Tonfiguren, Schweine darstellend, wurden anfänglich als Kinderspielzeug gedeutet. Nach weiteren Entdeckungen von Gräbern mit Beigaben von Getreidekörnern sind die genannten Kleinplastiken als Totennahrung bezeichnet worden.



Stierkopf-Amulett. Prädynastisch
Gelbe Serpentinader. H. 1,1 cm
Mit rückwärtiger Schnuröse



Stierkopf-Amulett. Prädynastisch
Gefleckter Karneol. H. 4,1 cm
Mit rückwärtiger Schnuröse



Stierkopf-Amulett. Frühdynastisch
Dreifarbiges Glas. H. 2,1 cm. Ohne
Schnuröse, mit Halskerbe

Stierkopfamulette. Diese ungenaue Benennung hat sich eingebürgert, obwohl es sich dabei nicht um den Stier, sondern um das Wildrind, den Kaffernbüffel, handelt. Der Stierkult setzte zu Beginn der geschichtlichen Zeit unter der Betonung der Zeugungskraft in Memphis ein. In der Spätzeit wurde der Stier Apis dem Schöpfergott Ptah gleichgestellt. Aus der Vorzeit bestehen sowohl Felsritzbilder wie auch modellierte Tonfiguren von Stieren. Das vor- und frühzeitliche Amulett sollte dagegen den Träger vor den unberechenbaren Angriffen des Wildrindes schützen. Für den Menschen sind die wesentlichen Merkmale des ihn anfallenden Tieres seine Augen und die nach unten gebogenen Hörner. Sie finden ihren Bildausdruck in den vereinfachten, fast abstrakten Formen, die unserem Zeitgeist entsprechen.



Erté in seinem Studio in Hollywood, einer genauen Kopie seines Ateliers in Monte Carlo, wo die Entwürfe zu Manhattan Mary entstanden

Erté: Snakeskin Curtain Gouache/Metallfarbe (wie alle folgenden Entwürfe) ►

Manhattan Mary, ein Musical der Zwanziger Jahre

In diesem wie auch in den beiden vorausgegangenen Beiträgen zeigen wir angewandte Kunst; Kunst, die von einer gesellschaftlichen Gruppe in Auftrag gegeben wurde, die damit eine bestimmte Aufgabe zu erfüllen hatte und deren Erfolg und Existenz vom Beifall der Betroffenen abhing.

Everybody ought to be rich! Amerika im Taumel des wirtschaftlichen Aufschwungs der späten zwanziger Jahre. Wolkenkratzer, Lichtreklamen, Ozeanriesen, Prohibition, Luxuslimousinen, Vermögen, über Nacht gewonnen und bald wieder verspielt, trieben Städte wie New York zu einem hektischen 24-Stunden-Rhythmus. Am Vorabend des Tonfilms erlebten die Showtheater am Broadway ihre grosse Blüte. Florenz Ziegfelds *Follies* waren die ersten gewesen, ihnen folgten die *Vanities* von Earl Caroll, *Artists and Models* von J. J. Schubert und viele andere. Am populärsten aber wurden die *Scandals* von George White. George White war selbst Tänzer gewesen und schon im Alter von 14 Jahren durch New York getingelt. Neben seinen tänzerischen Fähigkeiten hatte er eine Leidenschaft für das Glücksspiel. Beides zusammen prädestinierte ihn zum Broadway-Produzenten, der schnell zu Ruhm und zeitweise auch zu Reichtum kam. Bereits 1923 war White in Paris mit Erté zusammengetroffen. Letzterer hatte die Schwelle zum Ruhm als Mode- und Kostümzeichner schon längst überschritten. Seine kühlen, knabenhaften Göttinnen der Eleganz hatten den Exilrussen Erté zum ersten Meister seines Faches gemacht. Er entwarf für die *Scandals* von White verschiedene Kulissen. 1927 konnte White sein erstes Musical, Manhattan Mary, produzieren, das er mit Showeinlagen spickte. Erté wurde beauftragt, alle Kostüme und Kulissen zu entwerfen. Um das Projekt mit Erté zu besprechen, hatte White das Schiff von New York nach Le Havre genommen, sich dreissig Stunden in Frankreich aufgehalten und war mit dem gleichen Schiff wieder nach Amerika zurückgekehrt. Das Musical wurde ein grosser Erfolg, besonders das Finale mit dem von 36 Mädchen gezeigten *Black Botton Dance*, einer Kreation von White selbst. Die Bühnenproduktionen jener Zeit waren kurzlebig. Ihr Inhalt war banal und diente nur als Gerüst für die Inszenierung. Heute findet sich kaum mehr zusammenhängendes Material zu den verschiedenen Shows, und auch die Künstler selbst können sich der Einzelheiten nicht mehr entsinnen.

D. K.



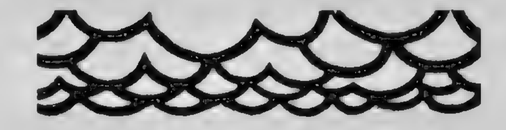
Manhattan Mary

Ed Wynn in a musical comedy in two acts and 17 scenes. Book, lyrics and music by B.G. De Sylva, Lew Brown, Ray Henderson, William K. Wells and George White. Staged by Mr. White. Settings and costumes by Max Weldy and Erté. Presented by George White at the Majestic Theatre.

The cast:

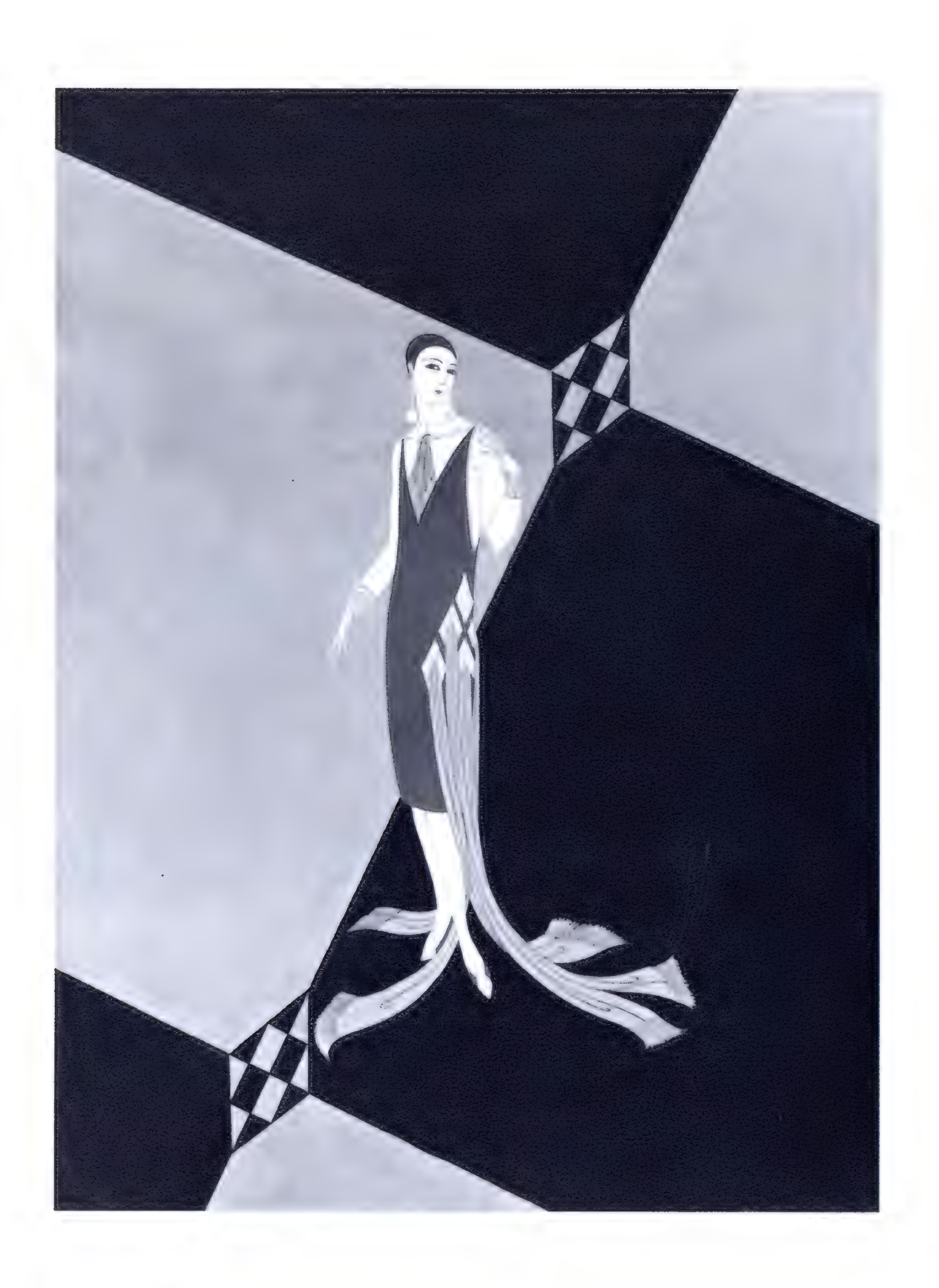
Sam Platz .... George Mayo
Policeman .... Fred Barth
R.C. Black .... Jack Motte
Helen King .... Marguerite Ball
A Society Bud .... Vivian Porter
Police Sergeant .... Harry B. Oldridge
Mary Brennan .... Doree Leslie
Ma Brennan .... Josephine Deffry
Jimmy Moore .... George Goff
Al .... Daniel J. Wakely
Bob Sterling .... Nick Long, jr.
Diana Day .... Helen Gesty
Tiny Forsythe .... Vivian Porter
Fritzle Devere .... Lorraine Webb
Show Girl .... Mildred Green
A Dramatic Actress .... Vada Alexander
Embassy Boys .. Barth Wysong and Williams
Devere Sisters .. Lorraine and Virginia Webb
Crickets .... Ed Wynn
Micky .... Victor Munro
Two Gun Terry .... Harry B. Oldridge
An Understudy .... Vivian Porter
M. Max Duval .... Andrew George
Newsboy .... Daniel J. Wakely
Mayor of New York .... Harry B. Oldridge



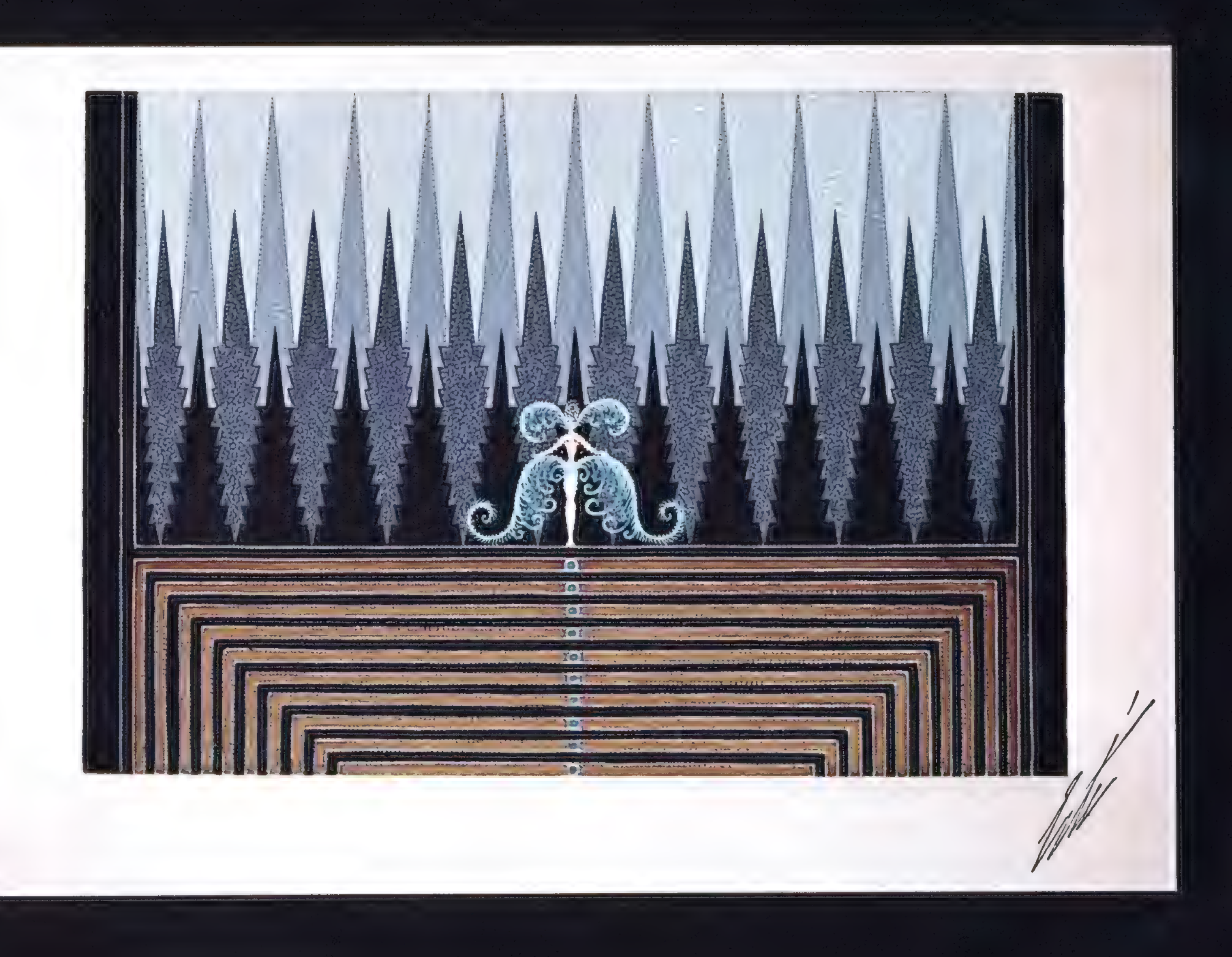


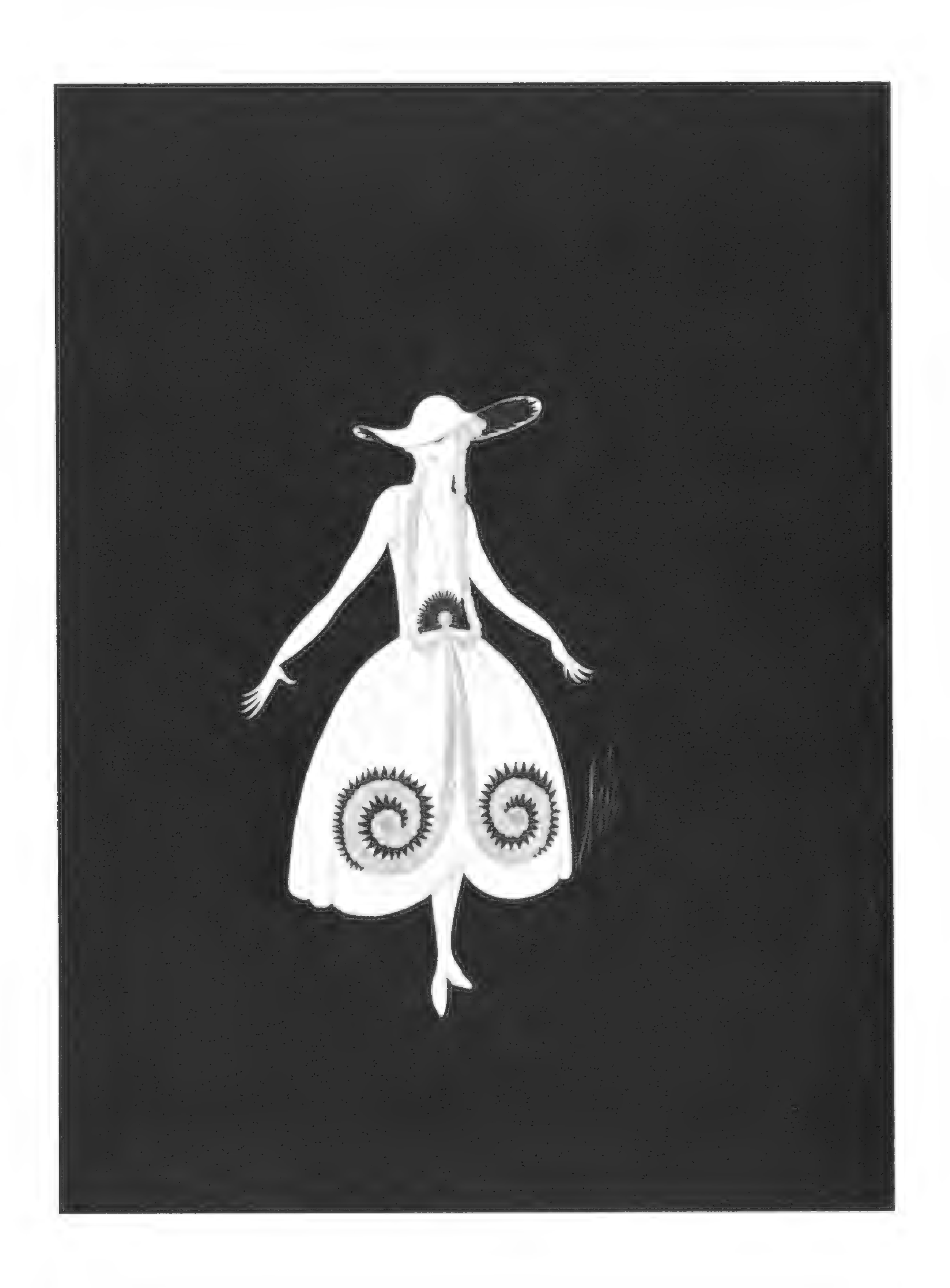
Inhalt:

Die Geschichte dreht sich um Liebe und Bühnenkarriere von Mary Brennan. Ihre Mutter betreibt in Greenwich Village ein Restaurant, in dem Crickets arbeitet. Marys Freund, Jimmy Moore, ein Bandleader, protestiert gegen Marys Bemühungen um eine Bühnenlaufbahn. Glück und Können machen Mary plötzlich zum Star der *Scandals* von George White. Sie mag sich ihres Erfolges aber nicht recht freuen, weil sie sich mit Jimmy zerstritten hat. Verärgert über Jimmys Verhalten, nimmt sie ein Angebot der *Folies-Bergères* in Paris an. Als sie wieder nach Hause kommt, sind alle Querelen vergessen – und sie leben von nun an in Glück und Frieden.



Erté: Kostümentwurf





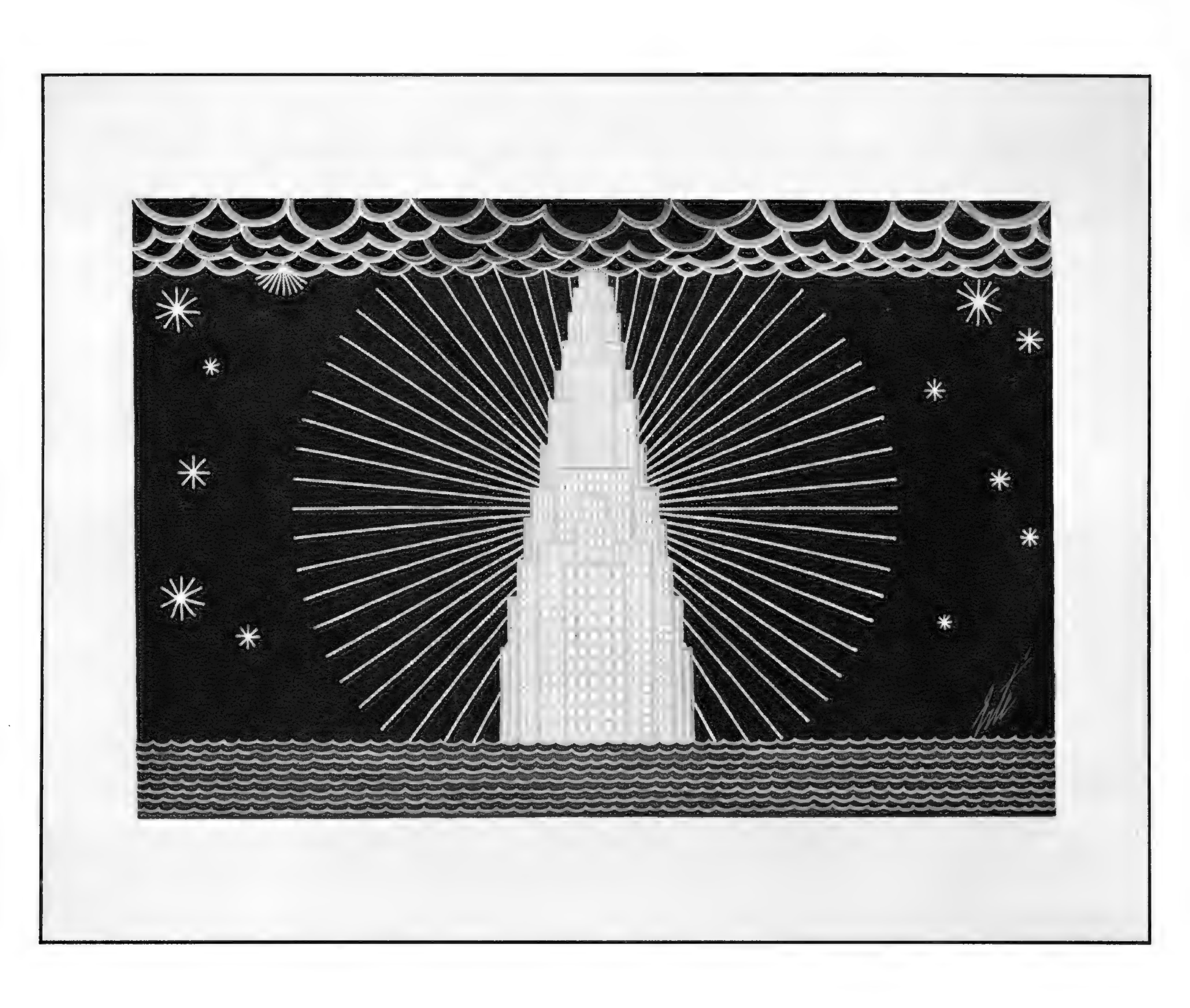
◄ *Erté: Kulisse für das Finale*

Erté: Manhattan Mary









◄ *Erté: drei Kostümentwürfe*

Erté: Vorhangentwurf



CHINA

RENÉ BURRI

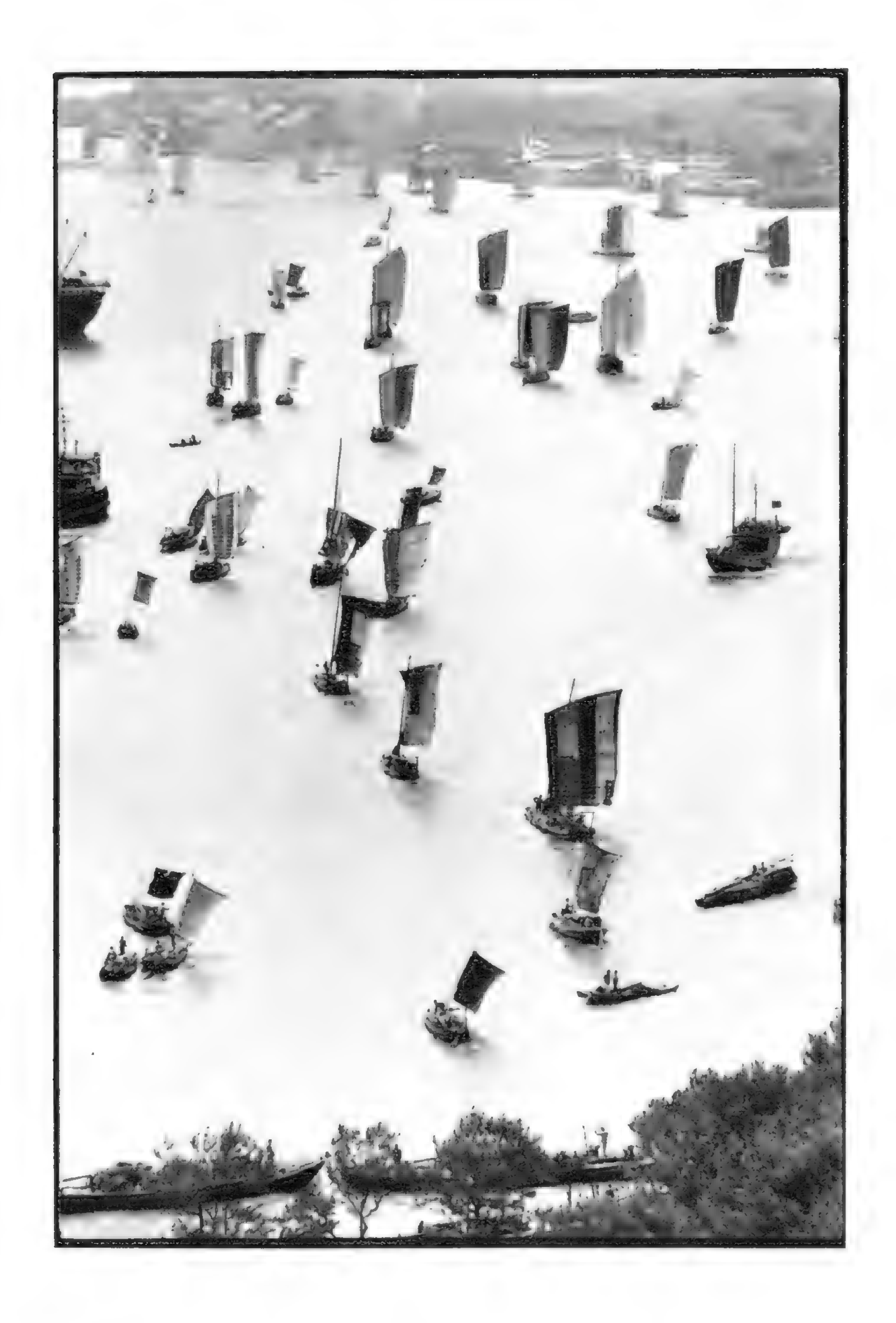
Tien-An-Men in Peking



Ich sah, das Vergangene war nicht richtig.
Die Zukunft kann noch geändert werden.
Meine Fehler waren nicht gross.
Ich erkannte, das Heute ist richtig,
das Gestern jedoch war falsch.
Die Zukunft gehört der Jugend. Noch ist es nicht zu spät,
die Fehler von gestern zu ändern.

*Tao Yuan-ming (*372 v. Chr.), Chin-Dynastie*

Der Whang Po in Shanghai



Tausend Meilen weit sind Schiffe zu sehen, und Banner bedecken den Himmel.

Su Hsih (1036–1101), Sung-Dynastie

Kindergarten in einer Baumwoll-Kommune bei Loyang



Die nach uns Geborenen müssen wir fürchten.
Weisse Brauen sind gut.
Altes chinesisches Sprichwort

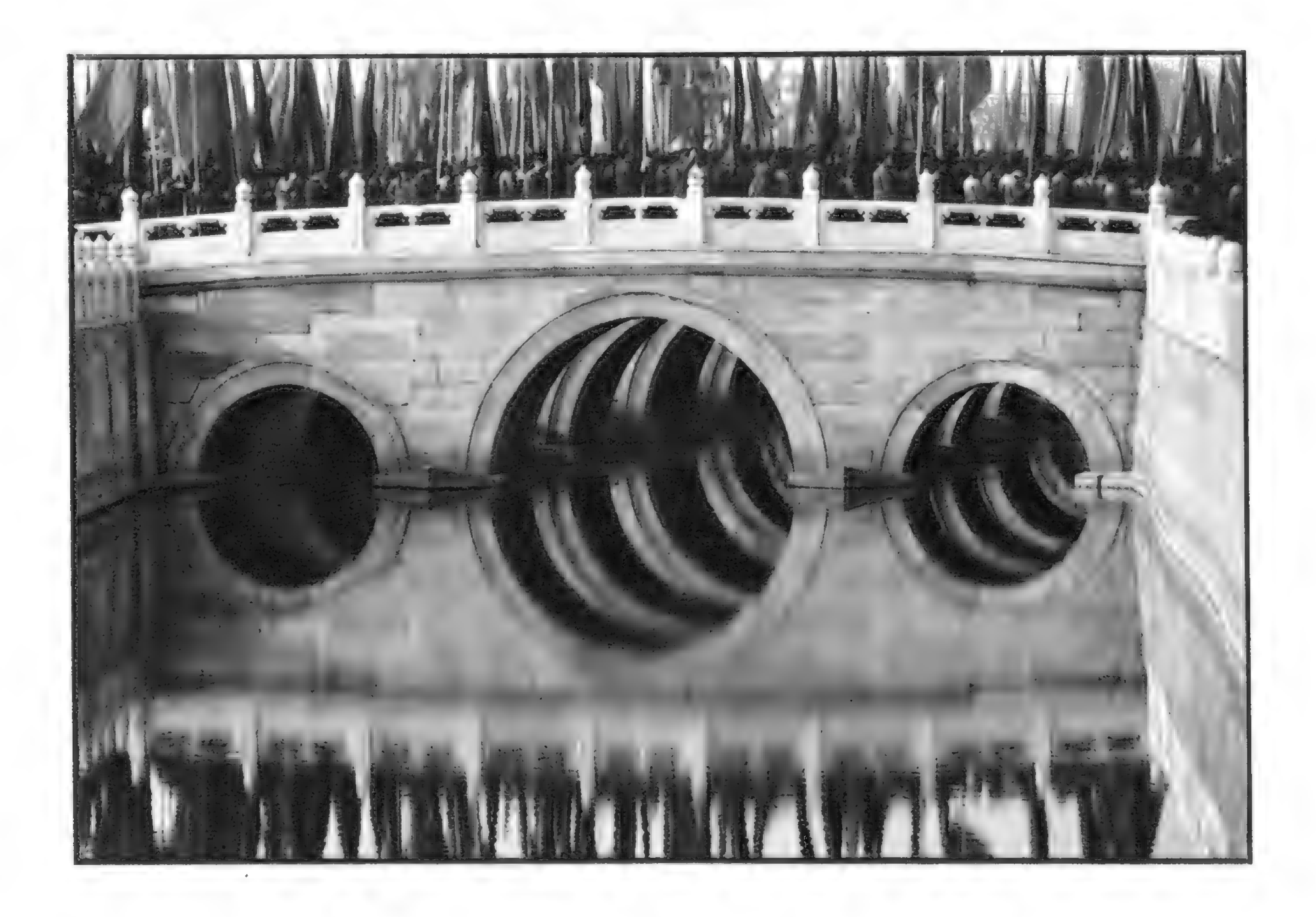
Tempel des Himmlischen Friedens in Peking



Die Schwalben, die unter den Dächern der Noblen nisteten,
fliegen jetzt bei allen Familien ein und aus.

*Liu Yü-hsi (*722 v. Chr.), Tang-Dynastie*

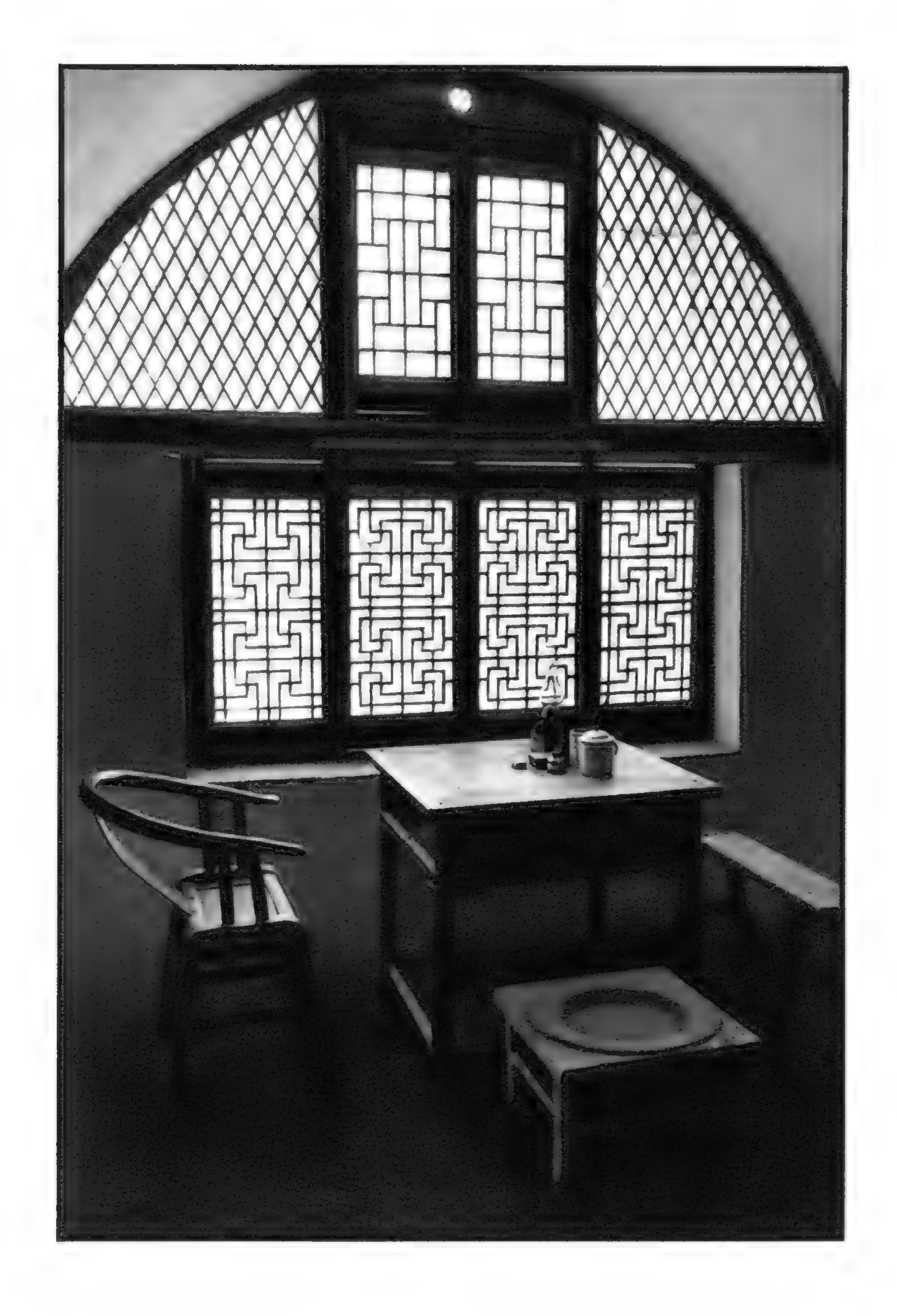
Brücke vor dem Himmelstor in Peking



Nun herrscht Friede im Süden. Es gibt genug Waffen und Soldaten.
Es ist Zeit, mit den Armeen das Zentralland zu befrieden.

Chu Ke-liang (181–234), kaiserlicher Feldmarschall

Maos Hauptquartier am Ende des langen Marsches in Yenan



Der Berg muss nicht hoch sein. Wohnt dort eine Fee, ist er berühmt.
Das Wasser muss nicht tief sein. Wohnt dort ein Drache, hat es Kraft.
Dies ist ein bescheidener Raum. Nur meine Tugend macht ihn reich.

*Liu Yü-hsi (*722 v. Chr.), Tang-Dynastie*

Wächter am Weg zu den Ming-Gräbern



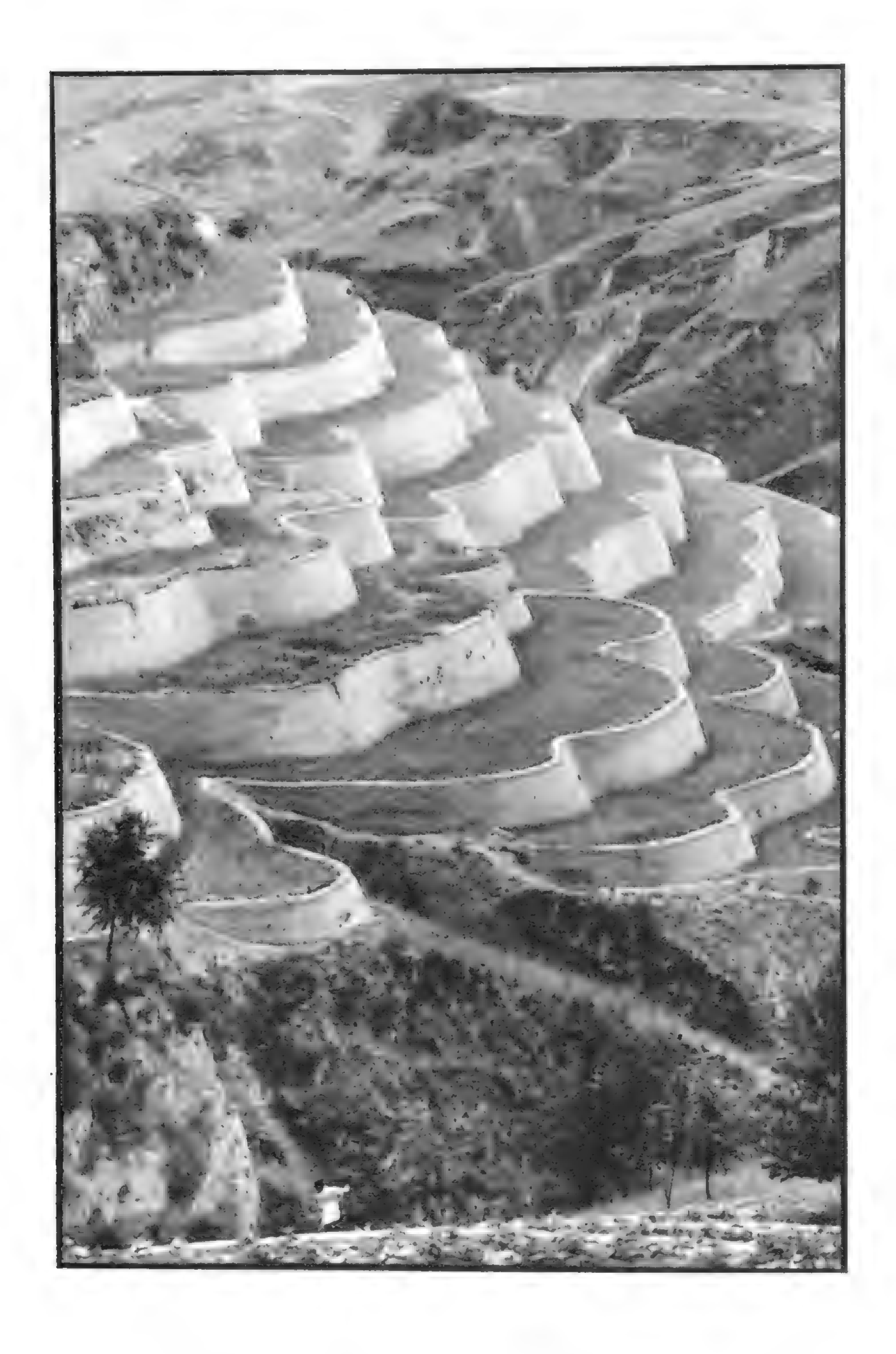
Das zurückkehrende Herz eilt vorwärts wie ein Pfeil.
Altes chinesisches Sprichwort

Kun-Ming-See in Peking



Ich werde fortfahren mit diesem kleinen Boot
und den Rest meines Lebens auf den vier Meeren verbringen.
Su Hsih (1036–1101), Sung-Dynastie

Terrassenlandschaft für Hirsepflanzungen in der Provinz Shensi



Wann soll ich wieder das Land bestellen?
Die warme Sonne scheint auf das Feld,
das wie Wasser das Licht zurückwirft.

Su Hsih (1036–1101), Sung-Dynastie

Hans Huth: Roentgen

Abraham und David Roentgen und ihre Neuwieder Möbelwerkstatt
Verlag C. H. Beck, München
Fr. 157.30
Englische Ausgabe bei Sotheby Parke Bernet, London und New York

Hans Huth hat mit seiner im Jahre 1928 erschienenen grundlegenden Monographie Sammler und Möbelliebhaber des 20. Jahrhunderts auf die in Vergessenheit geratenen Werke von Vater und Sohn Roentgen aufmerksam gemacht. Die nun vorliegende Neuauflage ist eine auf den neuesten Stand der Forschung gebrachte, erweiterte Fassung, die als Basis aller Roentgenforschung unentbehrlich ist.

Der europäische Ruf, den die Erzeugnisse der Neuwieder Möbelwerkstatt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte, verebbte mit dem Ende des Klassizismus. Kritische Stimmen des ausgehenden 19. Jahrhunderts erwähnten nur noch den «brutalen neugriechischen Stil» der Roentgen-Möbel, und über die Rokoko-Erzeugnisse der Werkstatt fiel das Urteil noch härter aus. Heute sehen wir das Lebenswerk Abraham und David Roentgens aus anderer Perspektive. Nicht nur bewundern wir die Menge von Neuerungen und Erfindungen, welche jene Tischler auf dem Gebiet der Möbeltypen hervorgebracht haben, sondern erst jetzt können wir auch ermessen, was man in Neuwied, der Hauptniederlassung der Roentgen-Werkstatt, im Verhältnis zu den Möglichkeiten der Zeit geleistet hat. Vater und Sohn Roentgen waren Handwerker, Künstler und Manager zugleich. Mit hervorragendem Organisationstalent wussten sie Kunstmaler - für die Entwürfe der Intarsien -, Intarsatoren, Kunstschmiede, Uhrmacher, Kunstschlosser, Musikinstrumentenmacher usw. in einem Werkstattbetrieb zu vereinen. Selbst waren sie die entwerfenden und ausführenden Kunsttischler, denen eine wachsende Zahl von Mitarbeitern zur Seite stand.

Hans Huth beginnt seine in anregendem Stil geschriebenen Ausführungen, die auch in englischer Sprache bei Sotheby Parke Bernet in London und New York erschienen sind, mit der Darstellung des Lebens von Abraham und David Roentgen. Sie bilden einen anschaulichen Hintergrund für die im 2. Teil folgenden Beschreibungen aller uns bekannten Möbel aus ihrer Werkstatt.



Rollschreibtisch mit eingelegten Initialen D(avid) R(oentgen). 1775/80
New York, Metropolitan Museum of Art

1737 trat Abraham Roentgen in London der Herrnhuter Bruderschaft bei. Ein Entschluss, der für sein eigenes Leben wie für jenes seines Sohnes von tragender Bedeutung war, denn - wie wir über das Wesen des Herrnhutertums erfahren - waren alle geschäftlichen und damit auch weitgehend künstlerischen Erwägungen von dem Einverständnis der nach innen gekehrten, puritanisch geprägten Gemeinde abhängig. Dies führte zu internen Schwierigkeiten und endlich gar zum Bruch mit der Herrnhuter Gemeinde.

In den frühen Erzeugnissen bekannte sich Abraham Roentgen zum holländischen und besonders zum englischen Möbelideal, etwa dem Stil von Chippendales «Director». Abraham nannte sich «Englischer Cabinet-Macher». Mit der Übernahme des Geschäftes im Jahre 1772 durch seinen Sohn David trat Paris als Vorbild in den Vordergrund. Da-

vid gelang es trotz strengster Zunftbestimmungen den Pariser Markt zu gewinnen. Unter seiner von spekulativem Geist geleiteten Führung erweiterte sich der anspruchsvolle Kundenkreis über ganz Europa. Es wurden nicht nur die deutschen und französischen Höfe beliefert; auch am Zarenhof Katharinas in Russland genoss David mit seinen klassizistischen Werken wie auch wegen seines gewandten Auftretens höchstes Ansehen. Roentgen-Möbel zu besitzen war zu einer Frage des Prestiges geworden, und zugleich war man sicher, «sowohl im Englischen wie im Französischen goût» neuester Mode bedient zu werden.

Um den weiten Transport der kostbaren Möbel zu bewältigen, erfanden die Roentgen ein ausgeklügeltes Baukastensystem, wie zum Beispiel die zweckmässige Methode der abschraubbaren Beine. Die zunehmend hektische Betriebsamkeit der Manufaktur erforderte schon unter Abraham die Produktion in Serien, ein Problem, das er mit der für ihn charakteristischen Präzision und mit Erfindungsgabe anpackte. Darin erwies sich die Roentgen-«Fabrique» als ein Vorläufer der Möbel-Manufakturen des 19. Jahrhunderts. Bei Roentgen-Möbeln kam es dadurch aber nicht zu einer Vereinfachung des Formenapparates, wie es zum Beispiel im Schweizer Biedermeier im Hinblick auf die maschinelle Fertigung geschehen war.

Abraham und David Roentgen schufen unverkennbare Möbeltypen, die in zahlreichen Exemplaren mit nur geringen formalen Abweichungen, jedoch mit sehr verschiedenem Aufwand an dekorativen Mitteln hergestellt wurden. Seit den späten sechziger Jahren konstruierte man die «Zylinderbureaus», auch Rollschreibtische genannt, die unseres Erachtens zum Schönsten gehören, was aus der Roentgen-Manufaktur hervorgegangen ist. Stilmässig umfassen sie den späten Ausklang der Rokokophase bis zum frühen Klassizismus. In ihrer Leichtigkeit und Eleganz entsprechen diese Möbel dem französischen Geschmack, im Charakter bleiben sie jedoch deutsch. Denn die Proportionen sind eine Spur gedrungener als die der Pariser Möbel, und auch die konstruktive Bedingtheit der einzelnen Teile lässt sich aufspüren.

Die unverkennbare Holzmarketerie der Roentgen-Werkstatt, welche Einlagen aus holzfremdem Material mehr und mehr vermied und sich des alten Hilfsmittels der farbigen Beizung, aber auch der Binnenzeichnung mittels Brandstifts bedient, erreichte in jener Zeitspanne ein Höchstmass an künstlerischer Qualität und Noblesse. Die Intarsien zeigen in dichter Fülle Blumen mit Insekten, Vögeln und Schmetterlingen, umspielt von fedrig leichten Rocailleschwüngen. Nach 1770 erscheinen Blumen und eingestreute Embleme durch Bänder so vereint, als seien sie an die Möbel geknüpft. Ebenso finden sich figürliche Darstellungen, historische und allegorische Szenen, und die Chinoiserien sind kleine Kostbarkeiten an Holzeinlegearbeit.

Für die Umzeichnungen nach Vorlagen und Stichen sowie mit eigenen Entwürfen konnte unter anderen Januarius Zick gewonnen werden, und Michael Rummer war wohl der begabteste Intarsator der Roentgen-Werkstatt in der Art, wie er die malerischen Nuancen der Vorzeichnungen in seine Holzbilder zu übertragen wusste.

Hans Huth berichtet am Schluss seiner Betrachtungen über Nachahmungen, Zuschreibungen und Fälschungen. Diese Ausführungen sind für den Sammler und Liebhaber von Möbeln besonders verdienstvoll, da sie allgemeine Hinweise enthalten, mit welchen Methoden Kopien oder Fälschungen an originalen Möbeln aufzuspüren sind. Es darf jedoch bei allem Scharfsinn nicht vergessen werden, dass auch bei übereinstimmenden technischen Merkmalen mit den Werkstattgepflogenheiten in erster Linie die Gesamterscheinung des Möbels über echt oder unecht entscheidet. *Bettina von Meyenburg*

TIM: L'autocaricature

Conversations avec
Claude Glayman
Editions Stock, Paris. Fr. 28.60

Die Franzosen haben in letzter Zeit eine literarische Technik herausgebildet, die der Biographie und den Memoiren den Rang abzulaufen im Begriff ist; ich meine jene grossangelegten, meist für Radio und Fernsehen, aber auch als Selbstzweck konzipierten Interviews, mit denen ein intelligenter Fragesteller bedeutenden Persönlichkeiten Auskünfte abverlangt, die diese aus freien Stücken wohl nie von sich gegeben hätten.

Das jüngste Beispiel dieser jungen Literaturgattung erschien in der Reihe *Les grands journalistes* des Verlages Stock, als Gesprächslenker figuriert Claude Glayman, und Dialogpartner ist ein Journalist, der nie eine Zeile geschrieben hat und trotzdem in der französischen und internationalen Presse eine ebenso grosse Rolle spielt wie mancher weltbekannte Leitartikler: der Karikaturist TIM.

Seine *Autocaricature* ist in dreifacher Hinsicht faszinierend: Sie führt gegen zweihundert der glanzvollsten satirischen Zeichnungen TIMs vor Augen; sie macht mit der Persönlichkeit und dem Schicksal eines genialen und liebenswerten Zeitgenossen bekannt; sie enthält Stellungnahmen zur Politik, zum Zeitgeist und zur Kunst der Karikatur, die so treffend wie originell sind.

Es liegt auf der Hand, dass sich die Bewunderer TIMs zuerst auf die Illustrationen stürzen und glücklich sind, Zeichnungen wiederzubegegnen, die ihnen vor Jahr und Tag im *Express*

oder in der *New York Times* Eindruck gemacht hatten.

Wer TIM noch nicht oder nur oberflächlich kennt, hat hier Gelegenheit, sich ein Bild von einem Zeichner zu machen, der, was Geist und politisches Gespür anbelangt, von keinem zeitgenössischen übertroffen wird. Für den Neuling allerdings hat diese Auswahl einen Nachteil: Da TIM seine Karikaturen meist ohne Legende veröffentlicht, hat der, der in der politischen Geschichte Frankreichs und der Welt nicht genau Bescheid weiss, manchmal



Mühe, den Sinn des einen und anderen Blattes auf den ersten Blick zu kapieren. Macht er sich dann an die Lektüre des Textes, so wird er feststellen, dass gelegentliche Dunkelheiten der Bildbeispiele durch diesen ausnahmslos erhellt werden.

Der Text aber – er beansprucht zweihundert und mehr Seiten – ist bei dieser *Autocaricature* entschieden die Hauptsache.

Er ist durchwegs in Dialogform gehalten und setzt sich mit vorbildlicher Eindringlichkeit und Gründlichkeit mit der politischen, ethischen und künstlerischen Seite des Karikaturistenberufes auseinander. Das Biographische und rein Persönliche wird nur insoweit beigezogen, als es zum Verständnis der genannten Aspekte beiträgt.

Nun ist aber der Lebensweg TIMs so ungewöhnlich und in einem gewissen Sinn auch so exemplarisch, dass die ihm gewidmeten Stellen des Zwiegesprächs den Leser im höchsten Grad packen und beschäftigen.

TIM, dessen bürgerlicher Name Mitelberg lautet, kam als Zwanzigjähriger nach Paris, um Architektur zu studieren. Er entstammt einer polnisch-jüdischen Mittelstandsfamilie, die aus der Provinz nach Warschau gezogen war. Zu Beginn des Zweiten Weltkrieges meldete er sich zur in Frankreich aufgestellten polnischen Armeegruppe. Er geriet im Juni 1940 in deutsche Gefangenschaft und wurde als Jude in das Sonderlager Stalag II B bei Stettin verbracht. Dort hörte er zum erstenmal von de Gaulle und seiner frei-französischen Armee. Im April 1941 gelang ihm die Flucht in das russischbesetzte Litauen. Er wurde dort zuerst ins Gefängnis und dann in ein Internierungslager gesteckt; nach dem Überfall Hitlers auf die Sowjetunion jedoch erlaubte man ihm und 180 andern entflohenen Franzosen, zur Armee de Gaulles zu stossen. Der General in Person heftete ihm die *Croix de Guerre* an die Brust. Vier Jahre lang stand Mitelberg unter der Fahne des Freien Frankreich auf den britischen Inseln und in Nordafrika.

Aus dem Stalag II B hatte er eine Reihe realistisch-dokumentarischer Zeichnungen mitgebracht, die in den frei-französischen Exilblättern veröffentlicht wurden; dort erschienen auch seine ersten, noch tastenden Versuche als politischer Karikaturist; auch entwarf er ein Plakat für die *Fêtes de la Résistance africaine* von 1943; und für eine Ausstellung des Roten Kreuzes in Brazzaville zeichnete er ein monumentales de-Gaulle-Porträt.

Nach der Befreiung Frankreichs entschied sich TIM – der noch immer als Mitelberg zeichnete – für die



Im Jubiläumsjahr 1975 Stereo-Musikanlagen mit doppelter Qualitäts-Garantie.

Wie viel besser Bopp-Musikanlagen sind, erkennen Sie sofort, wenn Sie eine hören.

Unsere Jubiläumsangebote beweisen aber auch, wie preiswert Sie sind.

Und spätestens, wenn Sie eine Stereo-Musikanlage «echt Bopp» zuhause haben, mögen Sie andere schon gar nicht mehr hören.

Zwanzig Jahre musikalisch-technische Stereophonie-Erfahrung, wahrscheinlich die längste in der Schweiz, steht Ihnen kostenlos zur Verfügung. In unseren Vorführräumen informieren und beraten wir Sie unverbindlich. Im Simultan-Hörtest zeigen wir Ihnen, wie Sie von «echt Bopp»-Qualität profitieren können.

Arnold Bopp AG

Institut für klangrichtige Musikwiedergabe
8032 Zürich, Klosbachstr. 45, P vor dem Laden
Telephon 01/32 49 41

klangrichtig bopp geprüft

Die höchste Auszeichnung für Musikanlagen

Bitte um Zusendung Ihrer Jubiläumsangebote

Name ______________ Vorname ______________

Strasse / Nr. ______________

Plz ______ Ort ______________

Bitte Blockschrift

Collection „R"

PETER ROTH
NÜSCHELERSTRASSE 22, 8001 ZÜRICH
TEL. 01 - 25 24 41, 064 - 51 21 73

INTERNATIONALE ANTIKE KUNST AUS EUROPA UND ASIEN, SPEZIELL CHINA, JAPAN, TIBET, NORD-INDIEN



EIN PAAR INDISCHE FLÜGELTÜREN, DIE EHEMALS DIE GEMÄCHER IM PALAST EINES MAHARADSCHAS UND DIE DER MAHARANI TRENNTEN. SEHR FEIN GETRIEBENES SILBER MIT TEILWEISER VERGOLDUNG. 190 CM HOCH, 95 CM BREIT.

Kommunisten und trat als Karikaturist dem Redaktionsstab der *Humanité* bei. Er fasste diesen Entschluss aus Hochachtung für die Rolle, die die Kommunisten im französischen Widerstand gespielt hatten, und weil er sein Hauptanliegen – den Kampf gegen den überlebenden Faschismus – in ihrem Lager am wirksamsten glaubte führen zu können.

1958 verliess er die *Humanité*, um an J.-J. Servant-Schreibers Wochenzeitung *L'Express* mitzuarbeiten. Um den Bruch mit den Kommunisten auch nach aussen sichtbar zu machen, signierte er von nun an mit den drei ersten, von hinten nach vorn gelesenen Buchstaben seines Familiennamens: TIM.

TIM wurde durch *L'Express* berühmt und dieser durch ihn. Beidseits des Ozeans druckte man seine Zeichnungen nach; sie wurden im Ausland um so leichter verstanden, als sie auch im Original fast immer ohne Legende erschienen.

1972 wurde TIM von der *New York Times* nach Amerika gerufen und verbrachte einige Wochen mit dem Stab dieser Zeitung. Er gehört seither zu den regelmässigen Mitarbeitern ihrer *op. ed. page* – einer Sonderseite, wo Aufsätze von Politikern und Denkern aus aller Welt durch internationale Karikaturisten nicht eigentlich illustriert, sondern durch Zeichnungen über dasselbe Thema paraphrasiert werden.

Damit ist auch gesagt, dass TIM zu jenen Karikaturisten gehört, die nicht einfach durch Deformierung von Politiker-Physiognomien amüsieren wollen, sondern darauf ausgehen, ein politisches, soziales, ethisches Problem mit zeichnerischen Mitteln zur Diskussion zu stellen.

Unter seinen Mitstrebenden – Steinberg, Folon, Topor, Sempé usf. – nimmt TIM insofern eine Sonderstellung ein, als er die Allegorie fast durchwegs vermeidet und in der Regel nicht ein Ereignis aufs Korn nimmt, sondern den Mann, der für dieses Ereignis verantwortlich ist. Mit seinen eigenen Worten: *«J'ai le culte de la personnalité; je sais que les fonctions que les hommes occupent le sont par des hommes qui sont chacun différents; je ne crois pas qu'ils deviennent pareils.»*

TIMs grösste Zeit waren darum die Präsidentschaftsjahre de Gaulles, dessen ungewöhnliche Strahlungskraft sich auch seinen Karikaturen mitteilte. Mit Pompidou hatte er es schon schwerer, und was er aus Giscard d'Estaing herausholen wird, muss sich erst erweisen...

Der neue Trend der Karikatur, der sich in den fünfziger Jahren zuerst bemerkbar machte und heute das Feld beherrscht, ist um so bemerkenswerter, als seine Repräsentanten sich aus der künstlerischen Elite rekrutieren; denn immer deutlicher zeigt es sich, dass Talente, die sich unter andern Gegebenheiten der sogenannten Grossen Kunst verschrieben hätten, Zuflucht bei der Karikatur gesucht haben.

Zu diesem Phänomen äussert sich TIM seinem Gesprächspartner Glayman gegenüber mit so viel Ernst, Kenntnis, Intelligenz, mit einer so sympathischen menschlichen Haltung auch, dass man seine *Autocaricature* in den Händen eines jeden wissen möchte, der am Zeitgeist und an unserem gemeinsamen Schicksal Anteil nimmt. *Manuel Gasser*

Zum März-Heft

... to kill a house

Im Beitrag über die Problematik und Zukunft der englischen Landhäuser und Herrensitze gingen wir auf die Gefährdung der englischen Landhäuser durch neue Steuerverordnungen ein. Die Problematik um diese neuen Verordnungen führte in England zu heftigen Auseinandersetzungen. Im Februar erklärte sich die britische Regierung zu Konzessionen bereit. Diese Erleichterungen sollen auch Auswirkungen auf die Vererbung oder Schenkung von Kunstwerken und historischen Bauwerken haben. Schatzkanzler Joel Barnett erklärte, dass die Regierung willens sei, das englische Kulturgut zu erhalten: «Wir wollen, dass es gut unterhalten und dem Publikum zugänglich gemacht wird. Deshalb werden wir die Bestimmungen zur Anwendung bringen, die für Kunstwerke im allgemeinen gelten. Es ist unser Ziel, keine Steuer zu erheben, wenn ein kunsthistorisch bedeutender Besitz vererbt wird und vom Erben dem Publikum zugänglich gemacht wird. Wir hoffen, den Bericht des Auswahlkomitees bald zu erhalten. In der Zwischenzeit besteht keine Gefahr für das Kulturgut.»

Damit hat die Regierung zwar eine erfreuliche Absichtserklärung gegeben, lässt aber ausser acht, dass das unveränderte Gesetz, das Vermögen über 300000 englischen Pfund (ca. 2 Mio. sFr.) bei Vererbung oder Schenkung dem Kumulierungseffekt unterwirft, den *Unterhalt* der Häuser verunmöglicht. Über weitere Entwicklungen werden wir die Leser informieren.

Zu diesem Heft

MITARBEITER DIESES HEFTES

Alain Gruber, geboren 1943 in Delémont BE, studierte Kunstgeschichte in Basel und Paris. 1969 Promotion über ein Thema der französischen Kunst im 18. Jahrhundert. Seit 1972 ist er am Schweizerischen Landesmuseum als Leiter der Abteilung Edelmetalle und Uhren tätig.

Diverse Publikationen über Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts.

Waley-el-dine Sameh ist 1905 in Kairo geboren und besuchte die Kantonsschule in Schaffhausen. Studium der Architektur und Kunstgeschichte in Karlsruhe und Berlin, Lehrtätigkeit in Kairo. Unter seiner Leitung entstanden mehrere Kultur- und Museumsfilme. Verschiedene Vorträge im Deutschen Kulturinstitut Kairo.

Veröffentlichungen: Das zeitlose Antlitz des Ägypters, Kairo. Alltag im Alten Ägypten, «du» Februar 1961; Buchausgabe mit dem gleichen Titel im Verlag Callwey, München. Daily Life in Ancient Egypt, McGraw Hill, New York 1963. Türkische Sprichworte, Arche-Verlag, Zürich. In Vorbereitung: Zur Entstehung der ägyptischen Kunst.

René Burri, geboren 1933, besuchte die Photoklasse der Kunstgewerbeschule Zürich und ist seit 1959 Magnum-Mitglied. Seine Reportagen erschienen unter anderem in den Zeitschriften Look, Life, Paris-Match, Newsweek, Weekend Telegraph und im «du».

Dokumentar- und Public-Relations-Filme und zahlreiche Ausstellungen. Bücher: El Gaucho, Die Deutschen.

China

Auswahl und Übersetzung der Begleittexte zu den Aufnahmen von René Burri verdanken wir der freundlichen Mitarbeit von Frau Dr. Shang, Zürich.

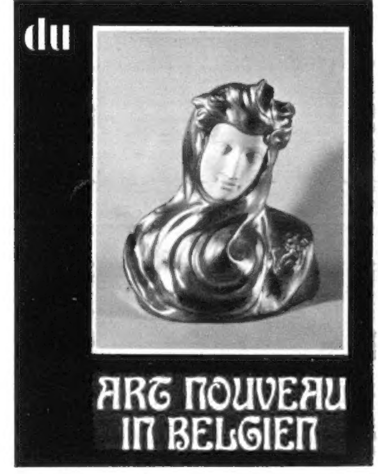
Photonachweis:

Umschlag, 50 unten: Abegg-Stiftung, Riggisberg
32: Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie des Universités de Paris
19, 42 unten, 49, 52 unten rechts: Bibliothèque Nationale, Paris
20, 21 oben, 58 rechts, 59 oben links, 60 oben, 61, 65: Thomas Cugini, Zürich
22 rechts: Photothèque du centre régional de documentation pédagogique, Bordeaux
23: Universitäts-Bibliothek, Basel
24 rechts, 25, 35 links, 43, 46, 47: Franco Cianetti, Clohars-Carnoet
26-30, 32, 35 rechts unten, 38 rechts: The Antique Porcelain Company
31: Musée d'Art et d'Histoire, Genf
33: Photographie Giraudon, Paris
34 oben: The Worshipful Company of Goldsmiths
35 rechts oben: Christie's
36 oben: Musée Lyonnais des Arts décoratifs
37: Musée de Mariemont
38 links: Victoria and Albert Museum (Osterley Park), London
40: Schweizerisches Landesmuseum, Zürich
41: Sammlung Dario Boccara, Paris
42 oben: Norton Simons Foundation, Pasadena
44: Sammlung David, Kopenhagen
45: Musée des Beaux-Arts, Besançon
48: Musée de l'Horlogerie et de l'Emaillerie, Genf
52 oben, unten links: Bibliothèque Municipale, Besançon
53: Günter Schöne, Wittmar
58 links und Mitte, 59 unten links und rechts, 60 unten, 62-64: Waley-el-dine Sameh
66-73: Rodney Todd-White & Son, London

Zum nächsten Heft

Art Nouveau in Belgien

Belgien kommt der Ruhm zu, als erstes Land auf dem Kontinent den *Art Nouveau* oder Jugendstil zur Hochblüte gebracht zu haben. Dies gilt vor allem für das Gebiet der Architektur, auf dem geniale Baumeister wie Victor Horta, Henry van de Velde und Paul Hankar sich der neuen Formensprache mit einer Reinheit und disziplinierten Eleganz bedienten, die von niemandem und nirgends übertroffen werden sollten. Ihnen zur Seite stand in Gustave Serrurier-Bovy ein Möbelentwerfer, der ihren Absichten auch in der Innenausstattung aufs genaueste gerecht wurde. Wegweisend für ganz Europa waren die Belgier sodann im Bereich des Kunsthandwerks. Hier wirkte bahnbrechend vor allem Philippe Wolfers, der als Juwelier einzig in dem Franzosen René Lalique einen ernst zu nehmenden Rivalen hatte. Wolfers ging dann zur Elfenbeinschnitzerei und später zur Grossplastik über und schuf auch auf diesen Gebieten Meisterwerke des Art Nouveau. Abgerundet wird das Bild durch Glasbläser, Keramiker, Silber- und Kunstschmiede, Plakatkünstler und durch Maler, die zwar strenggenommen dem Symbolismus zugezählt werden müssen, dabei aber doch dem Zauber des neuen Stils erlagen. Unsere Mitarbeiter Franco Cianetti und M.G. sind den Zeugnissen des belgischen Art Nouveau nachgegangen und haben eine Reportage geschaffen, die die «du»-Hefte über die Kunst des Fin-de-siècle in England, München, Wien, Nancy und New York um ein wichtiges Kapitel ergänzt.



Weitere Beiträge gelten dem Symbolisten Odilon Redon, dem «Mallarmé der Malerei», der als Graphiker und Tagebuchautor vergegenwärtigt wird, und dem *Johnson Wax Building* in Racine, Wisconsin. Dieses Gebäude gilt als eines der bedeutendsten Werke von Frank Lloyd Wright.

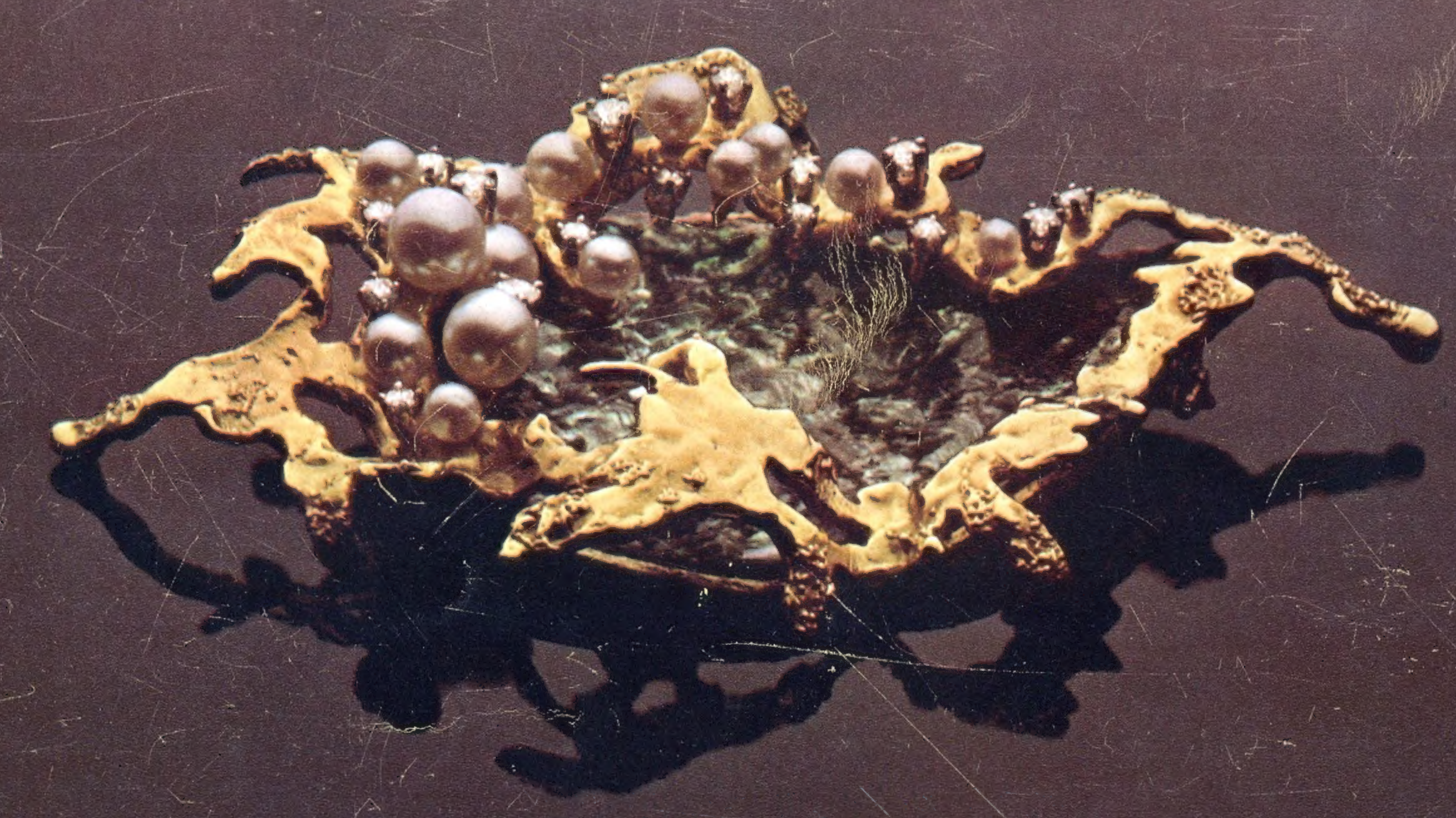
Kunst und Grafik

Künstlermonographien		
Félix Valloton im Kunsthaus Zürich	Rudolf Koella	Fr. 16.–
Bonnard und Vuillard im Kunsthaus Zürich	Ursula Perucchi	Fr. 24.–
Otto Meyer-Amden im Kunsthaus Zürich	Max Huggler / Dagmar Hnikova	Fr. 24.–
Hans Jörg Limbach	Friedrich Witz	Fr. 58.–
Fritz Krebs	Hans Neuburg	Fr. 88.–
Adolf Herbst	Hans R. Hahnloser	Fr. 78.–
Silvio Mattioli (Auslieferung August)	Fritz Billeter	Fr. 78.–
Hans Falk (Auslieferung September)	Fritz Billeter	Fr. 78.–

Gebrauchsgrafik	(sämtliche Ausgaben deutsch, französisch, englisch)	
form + communication	Walter Diethelm	Fr. 88.–
Typografische Grundlagen	Ruedi Rüegg / Godi Fröhlich	Fr. 88.–
Geschichte des Plakates	Josef und Shizuko Müller-Brockmann	Fr. 88.–
Internationale Ausstellungsgestaltung	Hans Neuburg	Fr. 78.–
Richtige Farbe – erfolgreiche Packung	Jean-Paul Favre	Fr. 78.–
Chemie, Werbung und Grafik	Hans Neuburg	Fr. 68.–
design-concepts-realisation (Auslieferung September)	Wolfgang Schmittel	ca. Fr. 88.–

Zu beziehen über jede Buchhandlung

ABC Verlag 8021 Zürich



Schön ist, was nicht allen gefällt.

W. Gübelin

Walter Gübelin, Gübelin AG Luzern

Nichts wäre einfacher, als Schmuck zu kreieren, der allen gefällt. Und nichts wäre leichter zu verkaufen. Warum tun wir's dann nicht? Weil wir daran keinen Gefallen fänden.

Das soll nicht etwa heissen, unsere Auswahl sei so klein, dass Ihnen die Qual der Wahl erspart bliebe. Sondern nur, dass sie nicht grösser ist, als wir es verantworten können. (Ob es sich nun um unser traditionelles, avantgardistisches oder modisches Sortiment handelt.)

In unserem traditionellen Sortiment haben wir Schmuck, der einstmals so avantgardistisch war wie der Schmuck unseres gegenwärtig avantgardistischen Sortiments, der dereinst wiederum unser traditionelles Sortiment bilden wird. Und in unserem modischen Sortiment haben wir Schmuck, dessen Formen und Farben den Launen der Zeiten zwar einen gewissen Tribut zollen, dessen Qualitäten sich aber von dem, was wir zu jeder Zeit haben, in nichts unterscheiden.

Unser Schmuck soll also nicht allen gefallen. Aber allen, die das Besondere lieben.

GÜBELIN

Luzern, Bürgenstock, Zürich, Genf, Lugano, Bern, St. Moritz, Basel, New York.

GGK